UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00267717 7

PN
710
C36

PAROLE
ALL' ORECCHIO

VINCENZO CARDARELLI

PAROLE ALL' ORECCHIO

GIUSEPPE CARABBA, EDITORE
LANCIANO

LIBRARY
MAY 31 1972

PROPRIETÀ LETTERARIA

Le copie non firmate dall'A. sono dichiarate contraffatte

PN
710
C36

I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati per tutti i paesi, compresi la Svezia, la Norvegia e l'Olanda

(Printed in Italy)

PREFAZIONE

A furia di rimandare e vivere sulla fiducia, verrà pure un giorno che andremo per toccare l'oro che dorme nelle nostre cantine. Quello sarà il giorno dei ricordi e delle storie più particolareggiate.

Io credo che l'essere scampati da tanti pericoli ci parrà un sogno avventuroso: il più sicuro indizio, l'unico forse, della necessità e della grazia che ci assistevano. Che nelle condizioni in cui siamo dovuti crescere, la nostra generazione si sia permesso il lusso d'una mezza storia, d'una quasi civiltà letteraria, non del tutto incolta, non sprovvista di qualche seria giustificazione; con un accento d'italianità consapevole, con ombre di continuità e di rassomiglianza nella tradizione; e che ha avuto, dopo tutto, una giovinezza, una limpida sorgente d'idee; che sa di dove viene, come è nata; sorta, come ha potuto, dai più sconso-

lati interessi d'un'epoca di decadenza e di eclettismo confuso, per riuscire a trovare e mettere in discussione, sfrondati di tutto il rettorico apparato degl'idolatri, alcuni valori proprii alla grande e vera poesia di tutti i tempi; che tutto questo si sia trovato la forza, il tempo, il modo di cominciare a fare in Italia, coi libri che ci hanno dato da leggere, coi maestri che abbiamo avuti, colle umilianti compagnie che ci sono toccate, diciamolo coraggiosamente, è una storia che un giorno varrà bene la pena di raccontare. Intanto lasciamo che nessuno si accorga di nulla, o quasi. Purtroppo è in questi silenzi, faticosi per chi s'imbatte a sostenerli, sia pure, che i fatti realmente esistenti si svolgono e stringono in segreto i più complicati e paradossali rapporti colla storia. Chi di noi rimarrà, chiunque sarà il commemoratore della nostra gioventù rinnovatrice e quasi insospettata, ci vedrà collocati nella nostra epoca assai più giustamente di quel che persino a noi non sembri. E chissà che, considerando lo stato politico dei nostri tempi, non trovi materia per argute analogie, non gli si presenti il caso di rilevare, a titolo di gloria, l'inevitabile atmosfera di solidarietà storica in cui, alla fine, avremo vissuto e lavorato. Sa-

remo stati anche noi — tale è la imperturbabile e accomodatrice innocenza della storia lontana — i figli d'un'epoca di spostamenti, di mescolanze etniche e tentativi d'ingrandimento in ogni direzione: gli eterni venturieri italiani che, nati in tempi esausti, dovevamo strapparci dalla patria, disprezzare e offenderne i benefici, creare quasi un dissidio di costume, renderci irriconoscibili e odiosi, ma per tornare un giorno, più che probabilmente, con qualchecosa di nuovo da offrirle, guadagnato non si sa dove, non diciamo ora con quali sacrifici. Chi ci vorrà rifiutare questo riconoscimento? — Ahimè, ricordiamoci che, per quanto scarsa sia la gloria, la nostra capacità a sostenerne, senza impazienza, le più composte e piacevoli manifestazioni, è più scarsa ancora.

PAROLE ALL' ORECCHIO

I

Se vuoi far capolavori cerca innanzi tutto di vivere bene. Sii casto come il monaco di Sakuntala, che colla forza della sua castità faceva muovere i monti. Non dare, dice Salomone, la tua forza alle donne. La poesia non è un dono gratuito, ma sopravviene, se mai, all'uomo che ha saputo privarsi d'ogni altra soddisfazione. La vita è per l'artista tutta da mortificare e da reprimere in vista dell'opera che ne dovrà scaturire: una perpetua attesa, una costante vigilia. Come per essere ordinati cavalieri, un tempo, occorreva prepararcisi con digiuni e preghiere, allo stesso modo egli deve tenersi sempre pronto a ricevere l'ispirazione. Ma che la tua vigilia si compia in solitudine o in mezzo al mondo, in estenuanti colloqui con te stesso, nel disordine delle ore che passano piene di tedio e senz'alcun ritmo, o tra le lu-

singhe degli amici, le insidie tutte del tuo prossimo, che in mille maniere, con mille facce, cospirano a farti perdere, non pure il dominio, ma la memoria del tuo essere, in qualunque stato tu voglia vivere, non saranno minori per te le occasioni di cadere e di allontanarti sempre più dal gran giorno. È difficile passare il tempo senza esserne fuorviati e travolti. Se vincerai le tentazioni della carne non potrai vincere quelle della noia. E la volontà e la coscienza dei tuoi obblighi sono un peso che, sostenuto continuamente, ti schiaccia; e se lo depositi, anche per un attimo, vai a rischio di non più ritrovarlo. È così che si finisce per mettersi al lavoro esausti. E quello che esce dalla nostra fantasia non è altro allora che il frutto, indistruttibile e senza rimedio, di tutti i nostri errori e le nostre sconfitte, sul quale non ci rimane che piangere. Giacchè non esiste redenzione per l'artista. Non esiste possibilità di correzioni e di ravvedimento: sono vani i rimorsi. L'ispirazione passa e non torna. Peggio per noi che non eravamo disposti ad accoglierla. Tanto peggio.

Qual'è la parola più satura di verità, più poetica, e che si lascia scrivere con mano

leggera? Quella che a contatto di una certa impressione, la quale può rinnovarsi identica, abbiamo pensata e ripensata con maggiore insistenza, tenendola tuttavia silenziosa in noi, lasciandola riposare, e quasi rimettendo, ogni volta, il tempo di adoperarla, per un miscuglio d'irrisolutezze, di ottusità, o magari, ch'è lo stesso, per una contentezza troppo profonda. Finchè un giorno, a furia di durare, si finisce per credere in lei con una persuasione superstiziosa, una persuasione tale che, oltre al non aver bisogno di fastidiose riprove critiche, serve anzi meravigliosamente a prevenirle e, se mai, a rassicurarle. Questo parrebbe dover essere il lungo viaggio, naturale e organico, della parola intesa come creazione.

Ma infine, appunto per questo, le parole poetiche sono poche.

Quello che io scrivo, lo giudico più o meno favorevolmente da certi segni che so soltanto io. Ha gran valore per me lo scrivere in una stagione piuttosto che in un'altra. Io so che ci sono tempi in cui, per miracoli d'attenzione e di sforzo che io compia, non sarà mai possibile che esca dalla mia penna una di quelle pagine che volano via, che si dimenticano appena fatte,

come una buona azione. E tempi, invece, nei quali ciò che principalmente mi assicura è il mio stato d'animo e fisico, il polso che batte regolarmente, e lo vedo con chiarezza dalla calligrafia. Allora sono tratto a fidarmi di quel che penso e faccio. E benchè non potrei dire di esserne altrimenti persuaso, mi attengo a queste circostanze come un superstizioso. Se mi svegliai bene quella mattina, se il tempo era buono e la stagione indicata; se soprattutto mi avvenne di scrivere cose non improvvisate, bensì antiche e familiari al mio spirito, sempre credute e pensate, senza la minima idea che un giorno mi sarei dovuto decidere a metterle in carta, e non per una semplice vanità letteraria, ma come se si trattasse di compiere un gravoso dovere; allora è impossibile, io mi dico, che con tante favorevoli condizioni non sia stato capace di scrivere qualche cosa di buono, e che un raggio di quella felice giornata non sia penetrato nei miei pensieri. Ecco in che modo io mi giudico. E sempre mi sta nella mente il detto di Boileau, che il tempo non sa che farsi delle opere che furono fatte senza di lui. Ho l'opinione che non basti avere idee, ma che occorra pure

saper cogliere il momento di farne vendemmia: lasciarle vivere in noi, dormire, maturare, finchè non sia venuto il giorno ch' esse cadano, per così dire, da sè. Non per altro credo sia stato scritto che l' arte è lunga e la vita è breve. L' arte, che alcuni vorrebbero concepire come un esercizio del tutto vano e meccanico, non è invece che un modo di giungere al tempo da padroni. Perchè il tempo, si sa, è gran logoratore, si presenta con esigenze sempre nuove, e le stagioni si susseguono spietate per chi non ha capito che solo una vita costantemente disposta al meglio può sperare di essere sempre in regola con loro.

Il genio è pazienza, dice Goethe. Il quale ha anche scritto, senza che ci sia contraddizione di sorta, che il genio è impaziente di spiccare il volo. Non so quale scolaro di Socrate era così tardo di comprendonio che si meritò il soprannome di asino. Ma colla forza della sua volontà e colla pazienza di cui era dotato riuscì a tanto da poter dire essere egli solo quell' asino capace di sostenere il carico di Socrate.

Odio le improvvisazioni, i fuochi di paglia, i libri scritti tutti di seguito e che si leggono

d'un fiato. L'epoca se ne compiace, ma il tempo non sa che farsene.

L'uomo disprezza per istinto tutto ciò che può ottenere troppo facilmente. Un pregiudizio invincibile fa sì che in lui l'idea del pregio si congiunga con quella della rarità. E come l'eccesso di produzione conduce in economia a rinvilire il prezzo della derrata, così e non altrimenti accade per le opere dello spirito, le quali non essendo, a dire il vero, generi di prima necessità, tanto più siamo propensi ad accogliere e giudicare con gusto severo, difficile, schizzinoso. Sicchè, in questo campo, l'esigenza dell'assoluta bontà e, direi, inevitabilità del prodotto, è la sola legge che impera sovrana e non patisce eccezioni di nessun genere. Giacchè l'arte non serve proprio a nulla, è cosa del tutto superflua, e senza di essa si può vivere ottimamente. Si scusi il cinismo di queste mie affermazioni.

Tutti gli errori e i vizi della nostra epoca nascono, purtroppo, dal credere il contrario, dall'aver abbassato l'arte al rango di quelle cose delle quali non ci si può dispensare. Posto il principio che ci sia il bisogno di arte a qualunque costo, come del pane quotidiano, niente di più naturale che la si accetti anche e soprat-

tutto quando è cattiva, con pretesti di utilità pubblica e mondana, di necessità nazionale; che si transiga su questioni di gusto, e che i buoni artisti, se ce ne sono, cadano in discredito e in sospetto per far posto a quegli altri che non hanno difficoltà di asservire l'arte ai bisogni della società e della politica, ai capricci della moda. Allora proprio viene un tempo in cui non c'è niente di più pazzo e inclassificabile di un artista. E poi si deplora l'anarchia degli artisti! Ma chi ha creato l'artista anarchico è questa materialissima e utilitaria concezione dell'arte che si fa avanti in tempi di democrazia. Chi cospira a peggiorare la condizione morale degli artisti è il buon borghese, è l'avvocato che, ad ore perse, non ha ritegno a mettere il becco in faccende che non lo riguardano e delle quali non ha la minima competenza.

Scrivere per il pubblico fu sempre il pretesto di scrittori poco originali e la richiesta di critici mediocri. Ora, per esempio, la nostra maggiore preoccupazione è il romanzo. Se ne parla come di una questione di vita o di morte per la nostra letteratura. Il pubblico sembra desiderarlo, gli editori lo esigono. Dunque facciamo romanzi. Non si pensa neppure lon-

tanamente che il romanzo, oltre ad essere un genere che non ci appartiene affatto, presuppone una civiltà letteraria intensissima e di primissimo ordine, civiltà ch'esso non crea ma sfrutta, e per giungere alla quale, dunque, è necessario lasciar vivere e prosperare in pace il poeta, il letterato puro, lo stilista, oltre che lo storico, il critico, il moralista. Non si pensa che i più grandi romanzieri del mondo, mettiamo Gogol e Tolstoi, ebbero tutt'altro per la testa che la voglia di divertire i loro lettori o di piegarsi al capriccio di una società; e che nulla di buono può nascere dalla contagiosa imitazione delle cose altrui e dal praticare un genere letterario soltanto perchè lo si sa meglio atto a procurarci un largo ed effimero successo.

Io non vedo altra giustificazione all'arte fuorchè quella di essere necessaria, nel senso spinoziano, che vuol dire naturale e inevitabile. A volersi far perdonare la propria qualità o presunzione d'artista occorre esserci nati e non poterne fare a meno. Qualunque altra scusa è sbagliata e conduce a conseguenze falsissime.

Dio è perchè è, diceva l'occhialaio d'Amsterdam. L'arte è perchè è. Non domandatele altro. Non assegnatele alcuno scopo. Soprattutto

guardatevi dal credere che si possa, in qualsiasi modo, influire sopra di essa, produrla con mezzi artificiali, favorirla o proteggerla come si dice. Non è l' arte che ha bisogno di essere protetta, ma, se mai, l' artista, ove trovi chi sia capace d' intenderlo e di apprezzarlo, non di valersene.

Fortunate le epoche le quali sono all' altezza dell' arte.

II

Poesia, potrebbe anche definirsi: la fiducia di parlare a sè stessi.

Pare uno scherzo di dirlo, ma ci si accorge di essere in qualche contatto colla natura da quando la si comincia a distinguere e denominare.

Il Medioevo ha creato la più grande poesia in tutto il mondo moderno, anche là dove l'opinione comune ragiona di poesia di rinascimento, o protestante, o addirittura barocca. Shakespeare, per esempio, preso nella sua nudità è gotico e intellettivo quanto Dante e tratta la verità naturale collo stesso stile concettoso e speculativo. Il Medioevo ha creato il *verbo* poetico. Pensate un po' alla differenza che corre tra Dante, Petrarca, Leopardi, che ritrova i loro

valori linguistici per un cammino di pura intelligenza letteraria che ha del miracoloso, come anche per certi rispetti Manzoni, e anche il Manzoni lirico che ha nostalgie e suoni non ancora voluti intendere — dico tra questi sommi e tutto il resto della lirica italiana. E cercate, se volete intendere qualche cosa dell'arte poetica, di farvene una ragione.

A me ripugna di dare qui i soliti suggerimenti professorali.

Relazioni:
genio sofistico — genio musicale.
genio morale — stile.

Mormorazioni del demone:
La realtà. Questa cosa frusta!
La coscienza. Questa tarda signora!

La mia infelicità è di non avere un dialetto. Qualunque cosa mi frulli per il capo sono costretto a metterla in lingua.

Potere scrivere una sentenza che non sia ortograficamente scorretta ed essenzialmente banale, è una qualità, in mezzo a letterati, che si

paga sempre cara. Ai tempi che corrono poi, non ne parliamo.

Una critica è sempre in procinto di diventare una rettorica. Rettorica: vorrebbe dire, in questo caso, cattivo uso d'argomenti, malignità, farisaismo. Eppoi anche indiscrezione. Per dare un esempio doloroso: Nietzsche contro Wagner, o contro Beethoven.

Sono rari quei critici i quali potrebbero sostenere un tête-à-tête coll'autore che hanno giudicato.

Pensiero nato rileggendo De Sanctis: — un uomo di sughero è sempre sicuro di stare a galla.

Dedico questa espressione di Shakespeare a certe scimmie che escono in lazzi e scurrilità ignorantissime davanti alle nostre ironiche quanto generose professioni di umiltà estetica, colle conseguenti teorie sul valore del sottinteso e della pausa nella poesia, come suono, e della difficoltà in genere con cui l'arte si ottiene (si vada a leggere Leopardi nel IVo volume dello *Zibaldone*) elevata quasi a condizione di tutta la

meraviglia che può suscitare, per lo meno in gente un po' illuminata:

« La saggezza cerca di accrescere il suo splendore mortificandosi, simile a quelle maschere nere che rendono la bellezza nascosta cento volte più rifulgente di una bellezza senza veli ».

Questi del resto non sono che precetti d'accademia. Ma se le scimmie potessero avere un poco d'intelletto e di gusto cristiano!

Pensar bene un'immagine, pensarla preziosamente, e scriverla nel modo più semplice, quasi sciatto.

Se non m'inganno, i due uomini che ho finora più profondamente riconosciuti sono Leopardi e Baudelaire. Strana similitudine! Di troppi altri grandi non ho che vani sospetti di sangue.

La precocità in letteratura è un fenomeno borghese.

Troppo epigrafico? Ma riflettete che solo il *loisir* borghese può offrire a diciotto anni questo vantaggio mostruoso, di poter parlare del mondo senza conoscerlo, soltanto perchè, fin dalla più

tenera infanzia, ci si è fatto studiare il latinetto, la rettorica, la storia naturale, e si sono avuti sulle ginocchia gli atlanti, i libri di viaggi, e ogni altro genere di stampe scolastiche e meravigliose. Cosicchè a diciotto anni il nostro giovinotto può credere di aver accumulato un'enorme esperienza e di doversi atteggiare a persona che la sa lunga. E niente di più naturale che le cose gli appaiano sotto l'aspetto, facilmente ironico e disincantato, di quelle stampe contemplate già da ragazzo, e che egli le tratti un po' in confidenza, qualche volta anche gli salti il ticchio di oltraggiarle, con quel suo sacrilego vocabolario imparato in famiglia, o di buttarle giù come giocattoli che non gli riesce di far rimanere in piedi. Dopo tutto, egli non fa che rivoltarsi, anche se non lo sa, contro la sua *sale éducation d'énfance* (per dirla con uno che se ne intendeva), contro gli abusi precoci, i sogni lunghi, sterili e faticosi che gli hanno fatto fare, mica contro qualche realtà o il mondo, del quale egli è innocente e seguita a rimanere bellamente all'oscuro. Quando lo conoscerà diventerà un agnellino. E sarà pronto a recitare tutti i *mea culpa,* a visitar l'uscio dei morti, e a mettere insomma il capo a partito. Ma spesso purtroppo, anche nei casi più

gloriosi, si vede che l'arte e la dottrina di questo Faust imberbe e incolpevole non reggono che finchè c'è di mezzo il diavolo di quella sua artificiosa istruzione. Il quale diavolo, d'altra parte, è un personaggio volubile, un ruffiano dispettoso, su cui nessuno può fare assegnamento oltre quel certo tempo, fatalmente breve, ch'egli dedica alle sue scommesse e durante il quale si presta a fare il chiasso.

III

Ora che, da gran tempo, non si sente più parlare di stendhalismo e di stendhaliani parrebbe venuto il momento di scrivere un libro su Stendhal. Non so se questo libro, come lo intendo io, sia stato già scritto in Francia o in qualche altra parte del mondo, ma credo che no. E lo deduco, starei per dire matematicamente, da questa considerazione: Stendhal non può essere capito a fondo che da un italiano, il quale abbia tanta discrezione e finezza di spirito da riconoscere nell'autore di « Le rouge et le noir » uno dei più nobili esemplari del carattere e del genio francese, a dispetto di tutto il suo esplicito odio per la Francia e dell'amore illuminato e profondo ch' egli sempre testimoniò alla nostra terra. Si richiederebbe, in altri termini, uno scrittore che, come primo requisito, sapesse mettersi al di

sopra d'ogni vanità e suscettibilità nazionali, un critico molto libero a cui non facessero difetto certi elementi di coltura e di sensibilità che si è convenuto di chiamare europei, ma che si possono ben dire moderni e perciò necessari a chiunque, in qualsiasi campo, voglia essere oggi del proprio tempo. Ma neppure queste qualità preliminari e generiche, già così rare a trovarsi, sarebbero, a parer mio, sufficienti. A parte che in Italia tutto è astrazione e pedanteria in fatto di critica letteraria o, nella più brillante ipotesi, articolo di varietà, dove pescare uno che possieda tanta fantasia, tanto acume psicologico, un'esperienza storica, pratica, artistica così varia, e soprattutto uno stile così sicuro e personale da osare di cimentarsi con un mostro come Stendhal? Occorrerebbe, come vedete, poco meno che un eroe. E in Italia disgraziatamente gli eroi non si applicano alla letteratura. Dunque lasciamo in pace Stendhal.

Poichè da un secolo, tutto ben considerato, chi fa la letteratura e l'arte in Italia è la borghesia, fra tutte le borghesie del mondo la più povera di spirito, casalinga e parassitaria, non avendo mai fatto nè conosciuto nulla di eroico,

a differenza della borghesia inglese, francese, tedesca o americana, accade che di tutta la genialità creativa del nostro popolo niente venga alla superficie, se non della vita politica. La divisa letteraria italiana è modesta e, quel che è peggio, si rivolge volentieri in satira e in derisione di tutto ciò che oltrepassa i suoi sacrosanti limiti. C'è gente che, fraintendendo il vangelo antico e moderno, si fa della propria piccolezza e aridità mentale una stucchevole rettorica e crede di essere raffinata. Il più ipocrita disfattismo regna nel campo della critica. In fatto di gusto noi siamo ancora all'arte paesana e al ribobolo canagliesco. Oppure a un europeismo da strapazzo, limitato alle zone inferiori della letteratura internazionale, che puzza di romanzi stranieri mal tradotti, e permette ai professori della Berlitz-School di darci lezioni di lingua e di stile. Provinciali o europei, e spesso le due cose insieme, da questa condizione non si esce.

Non fa quindi meraviglia che si sia giunti a dichiarare il fallimento della lingua italiana. Questa povera lingua era in *deficit* da troppo tempo. Il Romanticismo prima, colle sue formulette puriste, lo spirito didattico e il linguaggio toscaneggiante, in seguito il trionfante

criticismo idealista rappresentato da Francesco De Sanctis, colla sua focosa polemica contro il Cinquecento, l'« Estetica » crociana e la sua indifferenza assoluta per le questioni tecniche e strumentali dell'arte, cinquant'anni di letteratura più dialettale che linguistica, il Futurismo e le parole in libertà, sono altrettante tappe della sua miserevole decadenza e del suo progressivo scomparire. Nelle scuole, grazie a Minerva, si fanno esercizi d'italiano su traduzioni di testi stranieri e, in luogo della grammatica, si studia il trattatello di filosofia dell'arte. Di specificatamente italiano nel nostro linguaggio sopravvivono alcuni motti e sottintesi boccacceschi i quali giustamente non si ritengono sufficienti a costituire una lingua letteraria moderna. Ci tocca di rassegnarci. E, in un tempo in cui si discorre d'impero, tollerare che si proclami il disprezzo di ciò che è più gelosamente, naturalmente nostro. Voglio dire la lingua: unico mezzo, che si conoscesse finora, di espansione efficace per un popolo, unico segno di riconoscimento dei suoi diritti nel mondo.

Che il Trecento sia stato un secolo grandissimo in letteratura, non è neppure da discu-

tere. Ma che in nome della semplicità e beata innocenza di quel secolo si voglia disconoscere l'importanza storica e creativa del Cinquecento, questa è un'eresia che non poteva trovare autorità se non nella critica d'un hegeliano, d'un mezzo protestante, come De Sanctis. Il cattivo giudizio desanctisiano intorno alla letteratura del Cinquecento è ormai divenuto così comune che, a prendere le difese dei cinquecentisti, si corre il rischio di mettersi contro tutti e di essere accusati di partigianeria e di purismo, mentre è da partigiani e da puristi proprio il contrario, cioè servirsi del Trecento per calunniare il Cinquecento. La verità è che, difendendo quest'ultimo, si parteggia contro i parteggiatori, non per opporre un secolo all'altro, ma in nome d'una maggiore intelligenza storica, dell'onestà, del gusto, del giudizio, di una critica che non sia polemica, di una storia che ammonisca senza chiacchiere e sdegni di valersi di argomenti che nulla hanno da vedere con la letteratura e con l'arte. È necessario dire che i fatti letterari si spiegano con la letteratura e con la lingua, che ne è condizione, senza di che non sarà mai possibile scrivere una storia della letteratura italiana che non sia un libello polemico e non dia origine a un sacco di guai? Mi

sembra che fra persone di gusto queste idee dovrebbero essere pacifiche. Fra il Trecento e il Cinquecento non c'è conflitto, anzi storica concordia e fecondissime relazioni, se è vero che all'uno, scrivente in lingua toscana, spetta la gloria della poesia, all'altro quella d'aver formato la lingua italiana comune e condotto la nostra prosa a quell'estremo limite di perfezione che, per la sua universalità, non fu soltanto artistica, ma civile. Così almeno la pensava Leopardi, le cui idee sull'argomento sono tanto semplici che le può capire un bambino. Ma per capire bisogna distinguere e questo è il tempo della confusione. È inoltre probabile che il gran consumo di filosofia fatto in questi ultimi anni ci abbia guastato il palato e corrotto il gusto, come io credo senz'altro.

Vedemmo ai nostri tempi, sotto il rettorico pretesto dello stile nerboruto e, per così dire, del pugno nello stomaco, contrapporre Dante a Petrarca. Così, per tutto il secolo scorso, puristi, romantici, estetizzanti, si scalmanarono a contrapporre il Trecento al Cinquecento, che sarebbe come dire Giotto a Raffaello e a Tiziano, con quei bei frutti che tutti sanno. Non è forse questa sorta di trecentismo materiale, grammaticale, superstizioso, pedantesco, che ha contri-

buito a rialzare le sorti degli scrittori dialettali in Italia e a diffondere, nei riguardi della letteratura colta, quel tale scetticismo e disprezzo onde ancora oggi letterato è quasi sinonimo di uomo spregevole, nocivo alla società? Gente buona tutt'al più a scrivere in una lingua borghese e di famiglia, oppure in un fetente linguaggio da tavernieri, si lusinga d'avere qualche rapporto coi Trecentisti ed ha a schifo gli scrittori accademici del Cinquecento. Ma io dico che se uno qualunque di quei vituperatissimi letterati tornasse al mondo lo si coronerebbe in Campidoglio. Tanto è vero che basta un'ombra di loro a far la fortuna d'uno scrittore dei nostri giorni. E il peggior cinquecentismo non è stato mai tanto di moda come adesso. Il che vuol dire che noi viviamo (e non potrebbe essere altrimenti) più del Cinquecento che del Trecento, ma di straforo e di contrabbando, e non abbiamo la sincerità di confessarlo.

Ci par tempo di rivendicare la grande funzione storica, non solo, ma l'eroismo di quel secolo senza religione in cui si martoriavano i fianchi per un ideale di bellezza, di perfezione formale, e la società intera portava il suo su-

premo stile come un cilizio. Allora i geni nascevano votati a una divinità crudele che aveva nome Artificio. La Rettorica era in soglio. Una tracotante e universale pedanteria, un secco spirito di prosa, un duro e lucido possesso del mestiere, costituivano una base di certezze granitiche su cui gli artisti del Rinascimento, indotti dalla tirannia delle regole a vedere ogni cosa sotto un aspetto di compiutezza assoluta, crearono di slancio un mondo dove tutto è musica, fantasia, delirio. Ad essi, toccato il fondo dell'arte, non rimaneva più ormai altro rifugio che il sogno e non era stato commesso altro incarico che di darci un'ultima e sorridente immagine della perduta felicità terrestre. In quel favoleggiante secolo d'oro la nostra lingua, da toscana che era, si fa italiana o nazionale o comune che si voglia dire. La nostra letteratura, nata tra le mura d'una città o nei confini d'una regione, subisce allora, per opera di una moltitudine di prosatori eccelsi di ogni parte d'Italia, una gran crisi di sviluppo e di coordinamento che la porterà ad esercitare sul mondo civile quella tale influenza che tutti sanno. Si gettano le basi del gusto moderno, si fissano le premesse a tutto quel che verrà. Nè

il Seicento, nè il Settecento, nè Leopardi, nè i tempi nostri, si capiscono senz' aver capito a fondo e accettato il Cinquecento.

Un popolo che si getta nell' avvenire, trascurando, disconoscendo le sue tradizioni, è paragonabile ad un esercito che fa un' avanzata tagliandosi le retrovie. Con questo infame criterio l' Italia, per cinquant' anni, ha creduto di progredire marciando in coda a tutte le altre nazioni. Oggi si vorrebbe, con finto amor patrio, tentare una riabilitazione della Terza Italia e farla passare, specialmente in arte, per una grande misconosciuta. Si osano riesumazioni e raffronti che pretenderebbero dimostrare come qualmente, all' insaputa di tutti, si siano avuti in Italia, nell' ultimo mezzo secolo, artisti grandissimi da stare a paro con gli artisti di qualsivoglia altra nazione e magari, *va sans dire*, superiori.

Tutto questo fa parte d' un sotterraneo e diffuso lavorìo critico intorno al cosidetto Ottocento; lavorìo che non sappiamo a che cosa miri, nè da quali occulte ragioni pratiche e politiche sia mosso. Saremmo indotti a sospettare che ci sia sotto la massoneria.

Noi non partecipiamo affatto di questa ten-

denziosa recrudescenza di spiriti italiani in arte. Non ci par serio, per esempio, attribuire il maggior successo della pittura francese moderna in confronto di quella italiana, alla maggiore capacità reclamistica della Francia, anche se una tale scusa potrà parere sufficiente a qualche collezionista di macchiaioli. La ragione di questo fatto è ben altra e rientra in tutt'altro discorso. Mentre i pittori francesi respiravano un'atmosfera di civiltà, di gusto, di coltura, mentre quei tali pittori si lasciavano persuadere dal fascino dei grandi maestri e delle grandi epoche, i nostri, con doti naturali forse non inferiori, s'erano ridotti a fare quel che si dice una vita di casa e di provincia. Conciliavano l'arte colle barzellette, il poncino e l'amore del quieto vivere; e si esaurivano in una specie di pettegolezzo artistico antiaccademico. Crearono così una piccola arte polemica, deserta di stile, di fantasia, di valori costruttivi e decorativi, dove d'italiano c'è la fedina di nascita e qualche tratto, dirò così, dialettale, ma non lo spirito che, nei macchiaioli, è piuttosto fiammingo e nordico in genere che nostrano.

Ormai è provato che un certo specioso amore del vero, il gusto del « terroir », il piccolo,

microscopico, borghese realismo ottocentesco, da non confondere col sublime realismo dei nostri classici, sono altrettanti postumi del Romanticismo, e perciò, ancora una volta, fenomeni non italiani.

Per essere italiani in arte non c'è che un modo: rifarsi all'altezza delle nostre spirituali tradizioni.

Quello che io intendo per italiano è un carattere o piuttosto un estro di razza, tutto naturale ed eroico, perciò antichissimo e pieno di storia, sempre identico e riconoscibile in qualunque espressione del nostro genio. Consiste esso, più che altro, in uno stile o maniera di vivere, in una parlata e in un modo di ragionare. Lo si ritrova nel giudizio e nella fantasia di Tacito, in Dante, in Machiavelli, in Leonardo, in Leopardi, nella letteratura del Cinquecento e nella familiarità principesca di quel tempo; ed è qualchecosa d'incomparabile con qualunque altra facoltà di razza barbara o civile, come la bellezza ariosa e proporzionata del nostro Appennino, dov'è nata la pittura e la favola di Giotto pastore, simbolo della nostra gloriosa e creativa ignoranza.

Quelli del mio paese dicono « stare appo vento » per dire a riparo del vento, cioè dietro il vento. Dicono « andare a meriggio ». Dicono « stagionare » per soggiornare. Dicono « estatare » come svernare. I chicchi della melagrana, del riso, del caffè, gli acini dell'uva, li chiamano « vaghi ». Tutte queste ed altre ancora infinite espressioni del genere, che non rammento, danno l'idea del linguaggio primordiale, remoto, pregno di sensi cosmici e del tempo, di un paese etrusco in Maremma, direi della Toscana d'una volta. Rendono il colore della terra, delle stagioni, delle ore e del vento.

Fui svegliato una mattina, di buon'ora, da un dialogo che si svolgeva, oltre la parete di carta d'una camera d'affitto, in cucina, tra un giovane pecoraio marchigiano il quale, tornando dalla campagna al suo paese, era passato da Roma per visitare la tomba del padre, e una serva toscana. Ragionavano degli usi e costumi dei loro luoghi d'origine e della diversità dei loro linguaggi. Assonnato com'ero, rimasi per qualche istante ad ascoltarli come in sogno. Aveste inteso che musica facevano quei due! La voce melanconica, le risatine intelligenti e galanti del pecoraio marchigiano; e la pronunzia

straordinariamente fina, splendida, della serva toscana e chiacchierina.

Ci sono scrittori la cui natura è fluviale. Di questi è Riccardo Bacchelli. Come un fiume in pianura, la sua vena è ricca e ampia, e ci trasporta. Come un fiume, va soggetto a piene e straripamenti. Allora le sue acque torbide e torrenziali sradicano le piante da un podere e le depongono in un altro, facendo sorgere bizzarre questioni di diritto e di proprietà che il giudice si dichiara incompetente a risolvere.

Altri somigliano ai laghi. Acque chiare, tetre e riposanti. Luoghi pittoreschi. Afa, tedio, e cattivo gusto. Tra costoro avrei pure qualche amico da mettere, ma non voglio far pettegolezzi.

Altri ridono e folleggiano, e sono salaci, come il mare. Altri infine, di natura vulcanica, costituiscono una famiglia varia. Baudelaire è un piccolo vulcano, dalle eruzioni rare e brevi, quasi spento. Natura desolata e arsa, circondata da vaghe apprensioni, solitudine e spaventi, la sua terra è calda, pastosa, dorata, buona da farne opere di arte. Più è nuda, più è bella.

L' umana voce di Omero è lunga, cavernosa, insistente, remota e miracoleggiante. Voce di

vecchio fanciullo che parla a un popolo di ragazzi, tutti straordinariamente ornati di bellezza, valore, forza: prole di Dei, stirpe di Re; paurosi della morte, quanto vaghi di correre ad affrontarla in ogni sorta di pericolosi cimenti, giocando.

La grassa terra emiliana è feconda di una sorta di scrittori abbondantissimi, e, diciamo pure, sostanziosi, moralmente pigri, quanto dotati delle più belle e ricche facoltà descrittive, naturalistiche e sensuali. I quali scrittori, quando cercano di elevarsi nell'ordine dello spirito, non riescono, malgrado tutta la loro dottrina, a sorpassare o nascondere i propri caratteri regionali e cadono solennemente, con altrettanta macchinosità e mollezza, nella « letteratura ». Il vertice della spiritualità per questi letterati non sembra possa essere altro che la punta del loro campanile.

Beninteso, ogni regola ha la sua eccezione.

In Italia nuoce l'illusione con cui si fanno troppi mestieri, già discretamente vecchi e putridi negli altri paesi, se togliamo la Germania e le spregiate nazioni balcaniche. Il mestiere di

professore e di giornalista, per esempio. C'è niente che da qualche tempo, in Italia, sia coltivato con un ardore più inopportuno?

Si fa un gran parlare di gioventù ai tempi nostri. Si portano i vent'anni come un privilegio. Quando noi avevamo vent'anni il nostro più ardente desiderio era di giungere ai quaranta, al più presto.

Costui crede di essere, fra tanti giovani della sua età, non di rado melanconici, inetti, malati, tutto quel che la gioventù, fino ad un certo punto, è buono che sia, esempio formidabile di salute e di operosità. E non è che un precoce vecchietto arzillo.

I giovani hanno timori esagerati, i vecchi fiducie eccessive.

La morale chiama buono ciò che è vitale, cattivo il suo opposto. Non bisogna perdere di vista questo per essere giusti colla morale.

Si potrebbe scrivere un capitolo sullo sbadiglio.

L'uomo sbadiglia quando ha sonno, quando

si sveglia, quando ha appetito, quando s'annoia; il che dimostra che lo sbadiglio è segno di buona salute e del regolare svolgimento delle funzioni animali.

Il bambino, osservano i pessimisti, nasce piangendo. Io non ho mai visto bambini nascere, ma ne ho visti in culla sbadigliare angelicamente. Irritato o inquieto, l'uomo non sbadiglia; non c'è che il cane che faccia questo. Lo sbadiglio sulla faccia dell'uomo è come un emblema di pace, di tranquillità, di benessere, di concordia. E non c'è miglior prova di agio e di confidenza che si possa dare ad una persona della quale si è in compagnia; nulla che sia più riposante di un franco e cordiale sbadiglio. L'uomo, finchè sbadiglia, sta bene. Egli ha da temere il giorno che i suoi sbadigli cominceranno a diradarsi. Giacchè è un fatto che i malati sbadigliano meno dei sani, i vecchi meno degli adulti e questi meno assai dei ragazzi. Dai contrasti come dalle sofferenze lo sbadiglio è assente. Non è sbadigliando che si muore. Se mai si torna dalla morte, se è vero quel che si dice dei malati di tifo, che appena fuori di pericolo cominciano a sbadigliare. E accade ai nervosi e a coloro che digeriscono male, di uscire dalle loro crisi con

grandi, continui, smascellanti e lagrimosi sbadigli. Per qualunque verso lo si voglia pigliare, lo sbadiglio è sempre un ottimo e chiaro indizio o della vita che fluisce o del male che si risolve. E nulla è più desiderabile.

Non una voce rompe l'alto silenzio della notte veneziana, notte d'inverno lagunare, umida e arcigna. Il tempo s'è messo improvvisamente a male. Improvvisamente tutta la città è come sotto la minaccia d'un oscuro malefizio, depressa, piena di malessere, cupa: non lascia adito a nessuna speranza.

Come sono patetiche le donne quando, con un accento così sincero, si augurano che la morte le colga in fiore! Patetiche ed eroiche. E noi che amiamo, non la vita, ma la longevità o, per meglio dire, l'immortalità, ci dobbiamo sentire talvolta assai vili in confronto di esse. L'uomo vorrebbe campare quanto Matusalemme! La donna, per lo più, desidera morir giovane, specialmente se è bella, e, in genere, non teme la morte. La ragione di ciò è intuitiva: ella ha orrore della vecchiaia. È per questo che non c'è niente di meno galante che preconizzare ad una donna giovane e bella una vita lunga. È come

costringerla a pensare agli anni, a immaginarsi vecchia, a riflettere che verrà un giorno in cui ella sopravviverà alla rovina di tutto quanto c'è per lei di più caro al mondo. Nessuna religione è stata così crudele da imporre alla donna un tale « memento ». Ella penserà invece alla morte, senza paura, e vagheggerà le gioie del paradiso con più ingenua fede e inesausto desiderio che non noi, poveri uomini.

Grande è la difficoltà d'intendere la donna, infinita la distanza che ci separa da lei. Non ci si fa caso comunemente, abituati come siamo a tradurre le sue parole nel nostro linguaggio, a interpretarle secondo il nostro modo di sentire, con impazienza spesso, con superficiale leggerezza. Mentre la donna ci sta rivelando, senza saperlo, il suo essere più profondo, noi alziamo le spalle. E possiamo vivere accanto a lei tutta la vita senza capirla.

Un errore che commettiamo più di frequente, parlando colla donna, è quello di generalizzare sul di lei conto, di dire: le donne. C'è in ognuna di esse la presunzione di essere l'eccezione, l'unica, l'incomparabile. Il vedersi confusa colle altre offende la nostra compagna.

Si direbbe ch' ella disprezzi il proprio sesso e quasi quasi se ne vergogni. Infatti la solidarietà fra le donne non si manifesta che in casi di pervertimento fisico e morale: nel tribadismo, nel femminismo. Perchè si decidano a fare della femminilità un partito e una professione occorre siano inacidite, brutte, e che abbiano perso ogni speranza di maritarsi. Giovani, sane e fidenti, osservatele come si squadrano e con quale sfrontatezza si ridon dietro incontrandosi. Vanno assieme, sono amiche, ma in presenza dell' uomo non c' è vincolo d' amicizia o di sangue che tenga: non stanno più ai patti. Si scoprono infedeli, invidiose, rivali. E ciascuna cerca di giungere all' uomo per vie tutte sue, segretissime, ed è disposta a passare sul corpo dell' altra. E mentre è intenta ad irretirvi, come si scandalizza, la donna, se vi sa un po' donnaiolo! Come vi compiange, quali arti mette in opera per strapparvi a quelle donnacce che le impediscono di farvi suo, « pardon », che vi stanno rovinando. Mentre lei, lei sola, è nata per salvarvi e per fare la vostra felicità.

Non c' è, mi sembra, altro modo di trattare le donne e di parlarne che da cavalieri. Come

non c'è miglior mezzo per schermirsi da esse che la galanteria.

La donna è un essere a cui bisogna abituarsi. E l'uso di corteggiarla non è soltanto un bell'uso, ma una maniera di tenerla a bada, di rendere il commercio con lei facile e placido, di evitare le febbri terzane, le avventure sbalorditive alle quali tanto più si va incontro quanto più vi si è impreparati, le morbose e contagiose passioni e curiosità femminili suscitate dalla nostra finta o reale selvatichezza, onde la fortuna in amore si muta in persecuzione, in disgrazia, e non serve, in fin dei conti, che a farci perdere al gioco.

Così avessi saputo metterli in pratica a suo tempo, questi principii! Ma io non ho mai avuto arte o strategia colle donne. Portato, per istinto o per timidezza, a cedere con molta riluttanza alle loro lusinghe e perciò a fare la parte del desiderato in amore, piuttosto che quella del corteggiatore (situazione apparentemente vantaggiosa ma, in sostanza, disgraziatissima, prima di tutto perchè, come ho detto, è sempre una disgrazia essere fortunati colle donne, poi perchè queste non perdonano all'uomo che si lascia desiderare e, presto o tardi, se ne vendicano), io sono cascato nella trappola regolarmente e,

quel che è peggio, una volta innamorato, ho sempre commesso un sacco d'imprudenze e di pazzie, mi sono lasciato trasportare dalla passione, ho creduto a tutte le parole che mi dicevano le donne, ho preso sul serio i loro atti, disperandomi, soffrendo di gelosia fino a morirne. Ma se di qualchecosa oggi mi rammarico è di non essere più disposto a ricadere in simili errori, non perchè sia divenuto più saggio, ma solo meno sensibile. Triste privilegio che ci può venire soltanto dagli anni e di cui non è il caso di compiacersi.

Quando si pensa che non c'è nulla che possiamo considerare come indifferente! Tutto agisce su noi, tutto lascia conseguenze. E ordinariamente è per il verso del male. Ma ci sono, al contrario, troppe cose alle quali stimiamo di non dare importanza. E così succede che l'uomo soffre e non sa donde venga. L'uomo è tormentato nel sonno. A quale demone compiacente e sottilizzatore affideremo l'incarico di mostrare le cause, insospettate e indirette, che ci condussero, mentre lo spirito dormiva in noi, a compiere i nostri errori più sciagurati?

Tristo colui che ha fatto un debole uso della sua giornata. Che ha creduto di potersi divertire, magari con un esercizio, altamente apprezzabile, di pazienza e di privazioni. Che non si è curato di difendersi, presumendosi scioccamente inalterabile e superiore. Che non ha calcolato quel che accadeva, non lo ha preso sul serio, convinto che bastasse, in qualunque caso, lavarsene e dimenticare. Cinico e inconcludente. Uomo stupido.

IV

Il genio, come lo spirito in genere, lo si riconosce per certi caratteri che si potrebbero sommariamente definire storici e di razza. L'universalità del genio non ha da essere generica ma particolare, questo si sa. Onde si spiega il fatto che in ogni grande la farina del tempo è ciò che ha lasciato più traccia; e come in lui si esprimano, non soltanto la sua umanità, ma la stirpe e il secolo nel quale è vissuto. In conseguenza di che, sarebbe arduo supporre che da un popolo morto storicamente, come l'ebreo, da questo popolo spettro, possa mai più nascere un poeta; e così anche da una nazione che, pur continuando ad avere una sua vitalità politica, abbia smarrito il senso delle proprie virtù originarie.

Su queste verità elementari, filosofi e storici da strapazzo hanno architettato una loro grossa

maniera di riconoscere e giudicare l'attualità d'un'opera d'arte, come quella che coincide *tout court* cogli avvenimenti del giorno. Questa gente corriva e prosuntuosa sembra ignorare che si possa esser figli e fattori del proprio tempo senza secondarlo, che lo si possa spingere in avanti facendo tutto il possibile per farlo tornare indietro, che la contemporaneità dell'arte, in altri termini, è altrettanto fatale, imponderabile, varia e sorprendente quante sono le risorse e i nascondigli del genio e della fantasia dell'uomo; e che, insomma, quel che s'ha da ricercare di storico in un artista non è altro che l'aria.

Nella delirante felicità d'un Raffaello, nella sua gioventù breve, miracolosa e primaverile, si esprime a perfezione il genio dei suoi tempi, vale a dire lo spirito platonico e pargoleggiante del bel Cinquecento. Ma dove metteremo noi Michelangelo il cui ideale, mantenendosi fedele alla vecchia tradizione plastica e popolare toscana ormai esausta, seguita a chiamarsi « natura » quando l'ideale del Rinascimento non si chiama più che « bellezza » e « armonia »? Dove metteremo noi l'afflizione, la vecchiaia, la prepotenza di Michelangelo? Che sono il Cin-

quecento per un altro verso, e non forse il peggiore.

Come i Dioscuri comparivano verso sera, durante le guerre civili, sulle piazze delle città, a porre tregua alle umane discordie, così la storia vede spesso apparire contemporaneamente due geni diversissimi eppure gemelli, variamente grati agli Dei e tuttavia destinati a dividersi l'immortalità; di cui l'uno è il beniamino dei tempi, l'altro l'eroe.

I rappresentanti della filosofia idealista in Italia non hanno mai brillato per soverchia eleganza di stile. Questa è una delle principali ragioni, io credo, per cui, in un paese come il nostro, dove nessuno ha mai potuto disprezzare l'arte di scrivere, per qualsivoglia motivo specioso o sublime s'accingesse a prendere la penna in mano, la detta filosofia ha fatto più rumore e scandalo che non abbia prodotto, in realtà, opere persuasive e positivi benefizi. Non è riuscita a prendere gl'italiani per il solo verso onde è possibile trattenerli, cioè per il verso del buon gusto e della buona lingua.

Gl'italiani sono scettici rispetto alla sostanza e all'originalità delle idee, carattere civilissimo questo, incomprensibile a lume di una filosofia

barbara, ma altrettanto decisi a non mollare su questioni di forma e di tono. Nasce da qui la loro diffidenza e il fastidio per tutto quanto si propone, in arte e nella coltura, come ritrovato meccanico, speculazione materiale. Il loro antilluminismo e la loro antimodernità non hanno altra radice. È probabile ch'essi riusciranno un giorno a cantare l'aeroplano, ma sarà quello che passerà ogni sera sopra la loro casa, che sarà entrato a far parte delle loro abitudini, della loro esistenza, non meno del rumore del treno, che ci sorprende in quelle date ore, o del tocco d'una campana.

Tutta la grandezza della nostra letteratura non è, se si guarda bene, che una grandezza quasi esclusivamente formale, cioè di pura arte, di puro sentimento lirico. E a ragionare come ragionano certi scopritori d'Americhe di questo quarto d'ora, bisognerebbe concludere che i nostri maggiori poeti e letterati non avessero niente da dire, dal momento ch'essi tradussero sempre volentieri, si professarono alunni, in filosofia, ora di Aristotile ora di Platone, facendo consistere la propria personalità e mostrando la propria bravura, non nella singolarità delle idee, bensì nel modo d'impossessarsene e, dirò così, di addomesticarle,

mercè il loro ben noto e inarrivabile stile. E quando venne l'ora di Machiavelli e di Galileo, non per questo si sentì il bisogno in Italia di rimbarbarire la lingua e licenziare la rettorica. Cito esempi di pensatori e scienziati sommi che furono anche sommi scrittori.

Si deduca da ciò quanto sia poco italiana quella triviale rettorica moralistica e anti-letteraria dietro cui l'idealismo ha sempre cercato di trincerarsi, quasi conscio delle sue deficienze formali; quanto poco rispondente alle nostre abitudini di civiltà, il suo squalificare e metter fuori combattimento l'uomo di lettere, la persona di gusto in generale, a tutto vantaggio del pedante ovverosia del gramuffastronzolo, del professore novellino in fregola di far carriera, del critico ciarlatano, dello specialista in problemi colturali. Così l'idealismo ha posto la filosofia in contrasto coll'umanità in Italia; e una scuola che si gloria delle proprie origini liberali s'è risolta in un insigne fenomeno di coltura chiusa, irsuta, isolata, settaria, quanto indigesta, a cui doveva esser riserbata la sorte di pervenire più facilmente a confondere la testa dei bambini che a modificare quella degli adulti. Per la qual cosa è probabile che una bella mattina, svegliandoci, troveremo che la

filosofia idealistica, la quale non sembra che voglia andar povera e nuda come la filosofia antica, è stata proclamata religione di Stato. Ma questa sarà la prova definitiva che non ha altri moccoli e della sua incapacità ad imporcisi per altro verso.

Quando io rileggo le mie vecchie pagine, per quanto siano poche, non mi ci raccapezzo; e di nessuna di esse sono contento. Quello che ci può essere di buono in loro mi sfugge e i difetti che vi scorgo si isolano, ingigantiscono davanti ai miei occhi, e mi rimordono come vecchi peccati irreparabili. Ciò spiega come io sia così propenso a dimenticarmi di quel che ho scritto, a disfarmi delle mie pubblicazioni regalandole, e come poi, a periodi, torni affannosamente a farne ricerca. Vorrei distruggere tutto quanto è uscito dalla mia penna, non potendo sperare di giungere mai e poi mai ad appagarmene. Il mio desiderio più profondo sarebbe, mio Dio sì, di pubblicare dei libri, ma che nessuno li leggesse e che fosse impossibile trovarli. Ricevuti in dono da me, si tenessero, custoditi e chiusi, nè più nè meno che una reliquia, un ricordo. Ma insieme con questa scontentezza permane nel mio animo una

caparbia volontà, un' irragionevole e paziente fiducia di riuscire a far meglio, molto meglio nell' avvenire, di potere un giorno dir tutto. E questi sono due sentimenti così contrari e talmente radicati in me che potrà liberarmene soltanto la morte.

Amen.

LA DONNA E L'ARTE

Credo sia un magro affare per l'artista lasciarsi andare troppo a idoleggiare nella donna ciò che piace agli occhi e serve ad eccitare i sensi; faccia parte delle vesti o del corpo. E siano le vesti più fantastiche e il corpo più colorito e caldo. Si tratti delle donne di Verlaine e di Baudelaire o dell' « Aspasia » di Leopardi. Non si potrà mai fare nè un gran quadro, nè una grande lirica per questa via. Spesso i mezzi formali che s' impiegano a dipingere, con parole, una figura di donna, sono grandi, non meno delle intenzioni che ci si mettono. Si ricorre a tutto quanto c' è di più strano, suggestivo, calzante, nel regno delle immagini e delle analogie. Ma la materia è sorda. Fatica sprecata, capolavori tristi e sterili. Impossibile sciogliere in canto una sensibilità che non va oltre il colore e la pelle. Impossibile tradurre la pura sensibilità in poesia.

Gli antichi poeti poterono fare della donna un soggetto d'ispirazioni vivissime e inesauribili in quanto la circondavano d'affetti, ne cantavano le virtù reali e supposte (« I' vo' con voi della mia donna dire »), ne descrivevano leggiadramente le forme, ma di passaggio e, per così dire, in movimento, senza idoleggiarle. La sensualità di certi poeti moderni, al contrario, è arida e tetra. Tutti i poetici adulterii di Baudelaire colla Venere nera non valgono quella immortale cosa che comincia: « La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse ».

E perfino la poesia di Leopardi comincia gravemente a soffrire dal giorno in cui la carnale bellezza e i sensi ascosi e desiati d'una donna, modellata secondo le più stucchevoli proporzioni neo-classiche, lo feriscono nella fantasia ed egli non dipinge più che per volume e tondeggio.

La donna e l'arte vanno talmente di pari passo, procedono così bene insieme, che basterebbe descrivere il tipo di donna imperante in un dato tempo per conoscerne l'arte, e viceversa. Tutte le civiltà eroiche e primitive concordano nel non vedere poeticamente la donna se non come un mito, un'idea astratta. Vuol

dire che la conoscevano a fondo e avevano rinunciato a vederla altrimenti. Gli antichi ebrei ebbero, come si sa, il privilegio dell'amarezza e del pessimismo nei riguardi di questo essere, da cui tutto dipende: la presuntuosissima Eva, come la chiama Dante. Essi non ne consideravano che il grembo, con una certa propensione a maledirlo. E, benchè aspirassero alla fecondità e all'accrescimento, idealizzarono le sterili e le vergini. Quelle che più prolificano nel Vecchio Testamento sono le schiave, le quali, fecondate dal seme dei Patriarchi, vengono a partorire sulle ginocchia delle mogli legittime e mettono al mondo nazioni bastarde.

I Greci, che non potevano concepire la santità nella donna, crearono il mito di Elena, ossia, per esprimerci romanticamente, l'eterno femminino, che fu anche l'ideale poetico dei trovatori. Insomma sono le epoche di decadenza che producono la poesia e l'arte erotica. Ed è in tempi addirittura morbidi che si può credere che la poesia e il letto siano due cose conciliabili.

In quanto alla modernità, se ne va tutta in fumo, per quel che riguarda il bel sesso. La sostanza non conta più nulla. Oggi si vuole

che la donna sia altrettanto facile al tratto quanto agevole a trasportarsi, e non un carico di zavorra. L'amore e l'adulterio non si consumano più sul sofà, di napoleonica memoria, ma in motocicletta, in automobile, in aeroplano, questi grandi mezzi della conquista moderna. Così è nato il tipo della donna tascabile, dispensatrice di piaceri adeguati alla nostra sensualità irritata e indaffaratissima; l'« amichetta », la « pupa » di Petrolini, che si esibisce in pubblico per vanità ed ornamento, o anche soltanto per dimostrare che gli affari vanno a gonfie vele, e nella quale, tolti gli abiti, non c'è più nulla di vero e di consistente, neppure il corpo. A lei tutto si addice, in un tempo vertiginoso e dinamico come il nostro: la moda, il ballo, le usanze. È la donna del giorno. E tiene, nella nostra epoca, il posto delle brune incantatrici del tempo di Baudelaire, delle italiane di Stendhal, delle donne « grandi e membrute » di Leopardi. Inutile ricercare qual genere d'arte sia nato o stia per nascere da questo singolar tipo di Aspasia moderna. L'arte non può vivere sotto zero.

Di creature femminili viste con occhio e sentimento poetici e primitivi trovo immagini

soavissime nella pittura del Perugino. Sono tondi volti d'angioli e di madonne incorniciati in una leggera ondulazione di capelli che si arricciolano in cima.

Non hanno quasi carattere, nessun tratto eminente, tanto i loro lineamenti sono puri, regolari, e armoniosamente composti. La loro espressione è calma e grave, posata e dolce, e quello che sembra un sorriso sui loro volti non è che il riflesso della vaga luce spirituale che emana da essi. Rappresentano il tipo della bellezza italica del Centro, nativo e montanino. Bisognerebbe, questi angelotti di montagna, vederli camminare per ammirarne la solida struttura e rispondenza perfetta delle membra non mai opulente, ma di una fecondità di linea che è piuttosto dello scheletro che della carne. Onde si direbbe che la loro beltà stia soprattutto nelle ossa.

Nella pittura fiorentina del Rinascimento questo tipo di bellezza degenera, si raffina e ingentilisce all'estremo, ma perde gran parte del suo intimo pregio. Profane, argute, imperiose, spiritate, con quell'aria di primavera eterna, cogli occhi molto aperti, la fronte d'avorio, stirata e antica, e senza la più lontana ombra di sogno, sono le donne dei pittori fiorentini, in cui ri-

fulge sopratutto la preziosità delle vesti e degli ornamenti. Siamo tra le Madonne del « Decamerone » e le Veneri del Botticelli. Nè mancano i fiori e le erbette.

Michelangelo scolpì nei suoi nudi femminili la sua profonda e adulta tristezza, a scopi puramente ornamentali e funebri. Il silenzioso ricordare e la pia vigilanza sopra le tombe papali.

All' opposto, le donne dei pittori veneziani sono creature umorose e femminilissime, gaudenti e mondane, rigogliose e pallide tanto da parer languide per troppa sensualità, nutrizione e ghiottoneria. Hanno le tinte dei loro tramonti.

Si sa che i pittori veneziani dipinsero a preferenza delle cortigiane. Era l' epoca. Tuttavia essi adoravano tanto la nudità nella donna che finalmente la spiritualizzarono, con un procedimento inverso a quello del Perugino e di Raffaello, riducendola un elemento di luce e di paesaggio. La immersero nell' aria, la posero all' aperto, in trionfo, ne fecero il motivo d' un grandioso poema pittorico e musicale, dove, dal « Concerto campestre » del Giorgione, si va talvolta, con Tiziano, al puro contrappunto di una composizione di Bach.

DECADENZA DEL GENIO

Quando la passione di un poeta lirico comincia ad avere a sua disposizione dei mezzi espressivi troppo assaporati e perfetti, e che possono concorrere anche con una certa paralizzante abbondanza, quando il poeta nel manifestare i suoi pensieri e discorrere dei suoi dolori comincia a prendere certe andature sottilmente disincantate e giocose, chi non si contenti delle pure magie di stile, così care del resto ai grandi scrittori romantici, da Goethe a Nietzsche, vuol dire che s'avvicina per quell'artista il momento di collocarsi in un genere d'arte che permetta al suo estro di scrittore una libertà di modulazioni e di atteggiamenti più comprensibile, sopra un fondo, nello stesso tempo, più genuinamente illusorio. « Incipit comoedia », per parafrasare un detto dello stesso Nietzsche. La commedia, per intenderci, dell'arte obbiettiva. In verità, seguitare a fingere

in persona prima potrebbe diventare alla lunga un gioco troppo povero di sorpresa.

Tale affermazione non ammette false conseguenze. Si potrebbe anzi sostenere che quest' apparente diminuzione di vitalità, questa specie di desolazione e di vuoto che può intervenire, a un dato punto, nella vita d' un artista, a cui cercano di reagire per contrario le sue facoltà comiche e inventive, sono un segno di progresso e di assestamento della sua personalità di creatore, riscontrabile, con un po' di coltura e d' intelligenza, nei più grandi geni. Si pensi, per intendere ciò che voglio dire, come devono esser nati i drammi di Shakespeare, o il « Faust » di Goethe: due geni, questi, fatti per non scrivere mai altro che liriche, geni frammentari, momentanei e fantastici al più alto grado, che devono aver preso la realtà, la natura, fino a un certo punto, abbastanza sul serio, ma che finirono anche per portare sulle scene azioni terribilmente paradossali e scherzose. Ebbene, io non credo sia assolutamente avventato ritenere che in costoro il bisogno di collocarsi nel dramma, sentito assai vivamente come spettacolo, derivasse da una specie di sopravvento mostruoso preso dal loro estro lirico, che potrebbe anche voler dire

semplicemente verbale, sulla loro facoltà in genere a sostenere indefinitamente i classici rapporti colla vita e colla realtà. Intendete che l'artista è suscettibile d'acquistare col tempo una logora pratica disamorata dell'esistenza, d'impararla a memoria, d'imitarne i modi, gli atti, le inflessioni indifferentemente, e diventare egli stesso, per una prodigiosa e quasi inconcepibile corruzione dell'istinto, un personaggio che non ha più nulla da vedere con ciò che noi stimiamo comunemente un uomo. È allora che certe forme di espressione, immediatamente legate alla realtà degli affetti e delle impressioni, le quali io chiamo liriche e primitive, si risolvono in altre più adulte, sebbene, perchè non dirlo? più equivoche, più impure.

Ora, per tornare a Goethe e Shakespeare, sarebbe interessante vedere come da un eccesso di pure risorse formali siano potute nascere illusioni di mondi e persone. E come tutto in loro, anche i pensieri più profondi, le situazioni più tragiche, che sogliono ordinariamente commovere e impensierire l'onesto lettore, tutto in loro ha il senso, l'accidentalità e il sapore dello scherzo, perchè non sono che miraggi e opere dello stile. Ma è certo che pochi vorranno convenire che si tratta d'illusioni. Il mondo è

pieno di persone religiose (o di lettori di romanzi, come volete) le quali credono fermamente che gli Dei siano qualche volta esistiti.

Questo rilievo che nasconde un sottinteso pessimistico, ma altamente consapevole della grandezza umana, potrebbe servire, tra l'altro, a chi volesse rileggere simili autori con occhi un po' chiari, farsene un concetto meno sbagliato, trarne piuttosto motivo di conforto e di studio, e d'illuminata gioia, che d'ignorante sbigottimento. Noi abbiamo paura del genio, e la sua consuetudine per noi è nulla, perchè non ne conosciamo esattamente l'arte. Non sappiamo quanto la sua fantasia agisca e crei, si direbbe automaticamente, per deduzioni e sviluppi del tutto musicali. Più del prodigio dell'intelligenza, immaginiamo in lui una facoltà inverosimile, spaventosa e non necessaria, d'esperienze e di osservazioni brute. Potrebbe esser vero invece il contrario. Non c'è niente che riesca a dare la vertigine dell'inesistenza quanto il contatto con certi geni, quelli che si possono considerare come tipi: Shakespeare, Goethe, Beethoven. È probabile che il segreto del loro fascino, il motivo della loro tragicità, sia niente altro che questo. I loro slanci, i loro furori, il tono misterioso delle loro espressioni, po-

trebbero dipendere da qualche sorprendente singolarità nella loro maniera di essere e di sentire. Una psicologia dei creatori non s'è ancora fatta. Essi sono qualche cosa di più che uomini e animali viventi: sono forze cosmiche, fenomeni naturali. Ma dato che poi sono uomini, ecco il paradosso, la loro condizione non può essere che tragica. Per questo la loro faccia è velata e il più delle volte non la riusciamo a scoprire.

E anche la loro saggezza, non v'illudete, ha sapore di cenere. Pulvis est. Fidatevene dunque. Andate a ricavare dalle loro prediche e dai loro insegnamenti qualchecosa, fuorchè l'arte.

BREVE DISCORSO AI PASCOLIANI

(Dato che ce ne siano ancora)

Io non ho da fare a Pascoli altra obbiezione se non questa: cioè ch' egli è più uno stornellatore, un verseggiatore elaborato, colto, fino quanto si vuole, che un poeta. Come dire più discretamente quanto poca individualità di linguaggio e di forme metriche (ho detto, senz' altro, i due elementi costitutivi dell' arte lirica) si riscontri nella poesia del Pascoli? Chi sa che cosa significa mettere un pensiero, una sensazione, un' immagine, in forma di discorso lirico non di maniera, dare alle parole un tono non indifferente, sa pure (se è lecito parlare colla nostra autorità di lettori, dimenticando di essere anche noi gente che s' arrisica a fare poesia) che cosa io voglio dire. Dal Pascoli non ci si può aspettare che qualche malizia grammaticale. Troppo poco per paragonarlo, in qualunque caso, ai nostri grandi poeti di lingua, nei quali, premesso il dono poetico, quel che ha valore è appunto la specificazione che la

loro intelligenza ha saputo fare dell'elemento linguistico, l'uso infinitamente delicato e personale che ne hanno fatto, direi quasi il limite che hanno posto al vocabolario, e, come conseguenza naturale di questa scelta, la perfetta necessità e aderenza del ritmo. È un assioma volgare che le forme nei grandi non possono essere mai convenzionali. La terzina di Dante, il sonetto di Petrarca, l'endecasillabo e il settenario di Leopardi (chi potrà mai scordare l'effetto, puramente melodico, di certe sue brevi poesie morali? I primi versi del *Sabato del Villaggio* si risolvono come in un'immagine di danza tanto sono musicalmente esatti, divisi e accentati), il decasillabo e l'ottonario di Manzoni, hanno, starei per dire indipendentemente e al di sopra del loro contenuto, un suono singolare e figurativo che io ricerco invano (per sforzarmi a fare un po' di nomenclatura) nelle terzine, nelle quartine, nelle saffiche, nei pasticci metrici delle bellissime *Myricae* tanto giustamente ammirate. Ma ammirate per che cosa?

L'eccezione che io sollevo è dunque esclusivamente formale. Io non arrivo a capire perchè le *Myricae* siano state scritte a quel modo, lasciate in quelle attitudini, con tante finzioni e diluizioni di metro, di rima, di

soggetto, di melodia, d'interiezioni sentimentali, di meraviglia bambina ecc.: con tante commediole di atto e di parola. Pascoli: un uomo, in fondo, così freddo! Non parlo del Pascoli degl'« Inni », delle « Odi » e dei « Poemi conviviali ». È accertato dai competenti essere, il Pascoli migliore, quello delle *Myricae*. E allora io mi permetto di dire che come poeta di piccole o grandi impressioni staccate e fugaci, come poeta oggettivo, cosmico, per servirmi d'un vecchio vocabolario in uso vent'anni fa, Pascoli non ha neppure sfiorato il problema tecnico che si presentava alla sua particolare sensibilità. Un problema, direi, di elevazione lirica dell'elemento, senz'altro pretesto che l'elemento stesso: la buona ricerca antica della forma sulla cosa, rimessa in onore, se non sbaglio, da Debussy in musica, dagl'impressionisti e postimpressionisti in pittura, per un paradosso di classicità ritrovata in un'esasperante immersione nella materia. Un problema che determinò un artista come Rimbaud a smettere di scrivere in poesia regolare, come genere ormai saccheggiatissimo ed esausto, divenuto più vile dell'oleografia; che fece la fatica di Mallarmé, la disperazione sorridente di Laforgue. Un problema infine che, onesta-

mente parlando, non avrebbe potuto trovare in Pascoli una soluzione molto diversa da quella che ebbe in cotesti scrittori (ammesso che Pascoli avesse le loro facoltà d'intelletto), con effetti, in ogni caso, immensamente suggestivi e seri. Ma io ho l'aria di profanare, col mio discorrere da dilettante, qualche cosa di molto innocentemente provinciale e borghese, lo so bene. In realtà, quando s'è detto che queste *Myricae*, pur rimanendo nell'equivoco letterario, pur non realizzando nessuna precisa individualità stilistica, pur non essendo state sentite nè trattate come arte che in maniera molto relativa, ci si presentano così ben definite che il paragonarle ad altri tentativi d'innovazione, serviamoci pure dell'espressione più modesta, potrebbe sembrare una superfluità di ragionatore, s'è detto tutto. Mi pare si sia anche detto a che genere d'arte appartengono. Pascoli fu dunque tanto superiore ai suoi tempi?

Un discorso sarebbe da fare se mai a quelli che le adorano convinti di adorare dell'arte pura, della lirica suprema. In costoro, dico la verità, l'abbaglio prende talvolta forme di persuasione incontrastabili e sconfortanti.

COROLLARI ANTIPASCOLIANI

Insomma: o il verso parla da sè, come una specie d'allegoria ritmica disegnata sopra una realtà della quale non si può ammettere che rimanga liricamente se non un'idea *musicale* (cosa che serve senz'altro a distinguere la poesia da ogni altro genere di scrittura), o è una formalità inutile. Non è necessario dire quanto il modo di fraseggiare in versi che adopera il Pascoli, le sue andature novellistiche, descrittive, costituiscano l'opposto di questo principio. Ci sono pochi scrittori nei quali il metro appaia così ozioso e insignificante. Carducci e d'Annunzio lo sentono e lo rispettano almeno da buoni retori. Noi riconosciamo in cotesti poeti, che non possiamo ammirare, una superba aspirazione verso quel che la poesia dovrebbe essere. Nel Pascoli il proposito antiret-

torico non ha nulla di grande. È una misurata conseguenza della sua *artisterie* piccolo borghese.

Hanno voluto chiamare il Pascoli un impressionista; e lo si è paragonato a Mallarmé. Quei suoi piccoli espedienti sintattici, quello stare attento alle virgole con una sofisticheria estrema, quel modo di atomizzare il verso in minuscole particelle, riducendone l'architettura a una specie di tremolìo gelatinoso, lo hanno fatto sembrare un innovatore, un artista pieno di segreti di laboratorio, uno di quei chimici di genio che di quando in quando vengono a salvare l'arte francese, quest'arte melanconica e bella che non riesce quasi mai a toccare la luce delle grandi stagioni senza cadere nel pericolo, sempre incombente, di freddarsi o di degenerare. E non era che grammatica elementare! Se, con questo spirito, andiamo a leggere Carlo Porta o Pascarella, ci sembreranno portenti di finezza stilistica, non esclusa l'inventività in fatto di simboli grafici: quelle famose onomatopeje che Leopardi chiamava il linguaggio dei mimi e delle balie. E tuttavia non bisogna confondere l'impressionismo colla poesia dialettale. Crederei superfluo insistere su questa distinzione.

Che cosa manca al Pascoli per essere un

poeta impressionista, nel senso non letterale, ma storico della parola, ossia un poeta moderno? Tutto quel che gli manca per essere un vero poeta di stile.

In verità i nostri classici conoscevano già questo principio, riscoperto più o meno consapevolmente dai migliori artisti e poeti del tempo nostro, di fare dell'arte una ricerca completa, unica, sostanziale: vale a dire, una ricerca che non implica soltanto distinzioni di forma, ma anche, e direi più che altro, di materia. La loro attenzione non si fermava naturalmente se non a quelle cose che erano già per sè stesse forma, arte, poesia. Onde la straordinaria sobrietà, elezione, leggerezza, strana risonanza delle loro espressioni, dal momento che tutta la loro arte non doveva consistere in altro che nel porre quel determinato oggetto, o concetto, per sè stesso riconosciuto poetico e significativo, nel massimo di spazio e di solitudine possibile. Da che cosa mai nascerebbero le aereate architetture che l'uomo può creare? L'uomo da sè, senza il concorso della natura, non potrebbe tirare che delle linee.

Vi pare, in questo senso, così conscio dei valori lirici della sua materia da chiamare il

Pascoli un impressionista? Vi pare che quando egli nomina qualcosa o si ferma sopra una qualche impressione, ci sia sottinteso, in forma naturale quanto volete, ma non tanto da non esserne consapevole, un atto di scoperta, di decisione e di scelta, la beata persuasione di essere non tanto nel limite della sua sensibilità, ciò che potrebbe ancora non avere nessuna importanza, ma nella sensibilità, nella poesia in genere? Sembreranno curiose queste mie pretensioni, eppure come intendere altrimenti la misteriosa parola: *stile?* È così che i grandi poeti si sono potuti anche ripetere e imitare, con una consuetudine che è divenuta tradizionale, in quanto sapevano che gli argomenti poetici, i più profondi, quelli dei quali non si può fare a meno, si trovano già scritti nella natura, e non appartengono in fondo a nessuno. E non avevano paura di non sembrare originali. Godevano anzi che i motivi cari alla loro ispirazione fossero consacrati da qualche precedente insigne. Ne traevano, per conto loro, incoraggiamento a *sentire*. Anche la poesia, come la civiltà, è un fatto da portare avanti sinfonicamente, un'opera sempre in edificazione nel tempo, piena di riscontri e di successioni, ri-

lasciata agli uomini di buona volontà. Mi dispiace per chi sorride di queste cose.

E per concludere dico: che il modello di poesia classica sottinteso a queste osservazioni è, con dispiacere dei molti che troveranno forse troppo facili e anche un pochino imbarazzanti simili richiami: Leopardi.

SPONTANEITÀ DI PASCAL

Non è difficile riconoscere in Pascal, rappresentate in sommo grado, tutte quelle auree qualità di stile, di carattere, di gusto e di mentalità, che fanno dello scrittore francese un tipo ben distinto e di assai rara nobiltà nelle sue più belle espressioni. Poche altre volte, crediamo, lo spirito di quella razza si è manifestato con maggior candore, se è vero che la lealtà più che la chiarezza, una sottile fantasia, il gusto del semplice e del naturale elevato nell'arte a criterio di perfezione morale, un senso dello spirito che va al di là delle forme fragili e limitate, una concretezza di linguaggio che si direbbe fisica, una propensione a ridurre la realtà in termini matematici più che logici, diteggiandola poi e mettendola in movimento per mezzo della più fina e ricca psicologia, l'andatura franca, leggera, polemica, corretta dal

tradizionale ossequio al secolo e ai suoi costumi, costituiscono a un dipresso le sue virtù principali.

Immagine dell'uomo e della sua maniera di concepire, lo stile di Pascal è pregno del senso dell'infinito. Le umili parole sono prese nella straripante realtà del suo spirito e così rilucono, come corpuscoli nel raggio del sole. Tutto è visto in tralice e di passaggio, imitando le prospettive multiple e scorciate dei primitivi, quasi a significare che l'uomo e l'intero universo non possono riparare alla loro limitatezza se non trascorrendo e movendosi incessantemente. Tutto tradisce in Pascal la sua inquietudine, il suo rapimento, la sua insoddisfazione. E mentre il matematico, che è in lui, vorrebbe essere esatto e assiomatico nelle sue dimostrazioni, l'uomo s'accorge, con gloriosa melanconia, che il suo sentimento più profondo è ben altrimenti inesauribile, che la perfezione dell'arte, come quella del pensiero, è una coppa scempia ch'egli non può colmare se non della sua amarezza fino a farla traboccare, e che perciò non gli rimane che affidarsi, con pieno abbandono, alla propria natura, annegando l'idea nel gioco insinuante e capzioso dell'espressione. Pascal è realmente sopraffatto da questa sua incapacità a dimostrare

Dio mediante la natura e capacità somma, d'altra parte, a rappresentare, in tutti i suoi aspetti più fugaci e cosmici, disparati e lontani, la natura attraverso Dio. La sua miseria è vera. La sua grazia non meno. Poichè egli soffre degnamente di non poter essere che uomo e artista; cioè, in altri termini, soffre della sua gloria, che non vuol conoscere, che desidera ignorare. Singolare uomo! Che riuscì ad essere tanto grande con una così folle e prodiga noncuranza della propria grandezza. Quel Dio a cui egli correva infaticabilmente, come a un fine agognato (e non era se non un principio in atto nel suo spirito, da pregiudicargli tutto quel che toccava), fu il suo buon genio morale che lo guardò dai vizi, dalle virtù compiaciute, e lo restituì alla storia come un frutto alla terra. Esso lo ingannò, lasciando che in lui sopravvivesse non l'orgoglio, ma una divina scontentezza intellettuale, acciocchè, vinta questa, l'ispirazione lo potesse rapire in taluni rari istanti di tregua e di estenuazione; quando l'umana voce di Pascal è come l'eco dei suoi vecchi dolori sepolti e il suo stile, infinitamente piano e largo, al colmo della sua giornata, ha bellezze d'abbandono struggenti, da Deposizione di Michelangelo.

E la natura tanto bistrattata ebbe la sua rivincita migliore. Questa è la situazione di Pascal, lirico e pensatore, di una tragicità sentita e d'un comico, a volte, tanto gradevole, quanto involontario.

NIETZSCHE

L'estro rapiva Nietzsche sempre nel punto più pericoloso della sua quotidiana parabola, là dove la sua volontà declinava in una spossatezza translucida; e l'ispirazione interveniva ad aiutarlo per la discesa. Mai al sommo delle sue forze, sempre all'estremo e oltre. Così le sue immagini non sono che apparizioni e fantasmi d'un cervello allucinato e rarefatto nella tremenda fatica di carpire pensieri irraggiungibili. Filosofare era per Nietzsche un martirio. Con affettuosa apostrofe egli chiama i suoi pensieri: *cattivi!* E confessa di non riuscire a coglierli se non sulla sera, dopo averli, per così dire, stancati, a furia di lottare con essi d'agilità e d'astuzia, per non esserne dilaniato. E quando lo assaliva uno di quei suoi feroci pensieri si chiudeva in camera e non voleva veder nessuno, come una donna che abbia dei dispiaceri d'amore. Tormento ch'egli divide con Pascal, di cui è

tanto più decaduto e infelice. Tormento di non poter possedere il proprio concetto nella sua vigorosa e nativa pienezza e, il più delle volte, di doverselo lasciar sfuggire. Ma dove Pascal si ripiega, lascia la penna e confessa la sua miseria, Nietzsche cade in *trance*. Il suo allora è uno scrivere da ebbro, pieno di miracolosi incidenti, di soluzioni verbali impreviste (non solo immagini ed evocazioni abulicamente insistite oltre ogni limite, ma tratti di spirito, « bons mots », giochi di parole) che vanno quasi sempre al di là del pensiero, lo alterano e lo tradiscono. Nelle migliori pagine di Nietzsche si nota qualchecosa di drogato: una strana felicità, una preoccupante salute. E c'è da rabbrividire pensando alla sua dionisiaca allegrezza. Nè si sa mai bene di che natura siano le sue scoperte e illuminazioni. Quando ci parla, per esempio, nelle prime pagine de « La Gaia scieza », della sua guarigione filosofica, la famosa liberazione da Kant e dalla « cosa in sè », si rimane in dubbio non si tratti piuttosto d'una semplice questione di benessere fisico, delle sensazioni d'un convalescente o del leggero delirio d'un nordico il quale vede il mare per la prima volta. Gli si affaccia alla mente la grave idea che gli

uomini moderni si vanno accomiatando da Dio; ed ecco, tutto si trasforma in una bella e vaga sensazione di partenza serale, naturalmente per mare, e si vede il battello e il porto da cui s'allontana. Si ammiri dunque in Nietzsche il poeta, il musico, il visionario, ma si consideri pure a che prezzo egli riesce ad essere tale.

Per una bella frase Nietzsche avrebbe incendiato Roma un'altra volta. Come stilista era d'una crudeltà neroniana. Non si curava troppo delle idee, come si sa, che pure costituivano tutto il suo capitale, ma degli effetti lirici e feerici ch'era capace di ricavarne, bruciando la logica e il ragionamento nel sacro fuoco della poesia e della musica; coltivando, in altre parole, con un metodo di lavoro efferatissimo, quel processo di distruzione insito nel suo organismo e già per se stesso così laborioso e vivo, sfruttandolo senza pietà. La qual cosa fece di lui un tipo di filosofo e d'artista assai singolare, uno scrittore d'eccezione, un gran decadente, il canto del cigno del romanticismo tedesco.

A definire lo stile di Nietzsche non ci sono immagini di corruzione e di disfacimento che bastino. Intendiamo corruzione e disfacimento d'idee e di spiriti, non di gusto; eccetto il Nietzsche della prima maniera, per noi quasi

illeggibile. Ed è al Nietzsche migliore, al Nietzsche che possiamo chiamare italiano o ligure, che noi pensiamo come ad un crepuscolo brumoso nelle cui luci e ombre passeggere e caduche tutto il suo sistema, se mai n'ebbe uno, si sprofonda e viene inghiottito. Si potrebbe anche paragonare lo stile di quest'ultimo Nietzsche a certi fiori che sembrano il prodotto d'una decomposizione. Vivono sull'acque morte e il loro sbocciare è quasi un marcire.

UMORE DI SOCRATE

Mi sovviene d'aver detto, una volta, senz'ombra d'irriverenza e colla più apostolica persuasione della gravità di quel che dicevo, che il compito e la difficoltà dei filosofi consistono nel fornire al mondo grandi immagini vuote.

Per questo Socrate fu poco filosofo. Egli era d'una specie d'uomini più maliziosa. Che il mondo abbia bisogno di pretesti per poter tirare avanti, è un'idea che gli sarebbe entrata in testa ancora meno della necessità di studiare in che modo l'universo sia potuto nascere e se si componga di fuoco, di acqua, di aria, o di altro elemento. Nelle quali ultime famose spiritosità di Socrate, par di vedere un'inclinazione, quasi idealistica, a spacciarsi di certi argomenti con un'estrema leggerezza e un contegno verso la natura, oltre che imprudente, gratuitamente irreligioso. Ma egli era interessato, in maniera formidabile, dal breve e sconsolante problema

della vita, quale si presenta all'uomo nei termini più circoscritti. Non c'è niente che autorizzi a credere Socrate un commediante ad uso della storia e della posterità; un pedagogo di Stato; un dio che ha la debolezza di non dire il vero. Sono note le ragioni della sua condanna. Le sue ultime parole sono di un'indifferenza, verso il mondo, rivelatrice. Egli rimane il dialettico (e vorrei dire l'artista) della sua necessità, fino in fondo, fino a portare alla tesi calunniosa dei suoi accusatori un contributo inaspettato ed irresistibile: la sua segreta volontà di morire. C'è una tristezza implacabile, fors'anche un momento di divina impazienza a contatto coll'eterna maschera umana, nel modo, tuttavia sereno, con cui Socrate s'affretta a troncare ogni discussione coi suoi giudici, non lasciando loro alcuna possibilità di ricredersi, scartando ogni ipotesi conciliativa, deciso insomma a trarre il più grande vantaggio drammatico dal loro errore. Tale ambiziosissimo e gloriosissimo gioco, al quale Socrate deve, in fin dei conti, tutta la sua fortuna storica, soltanto un artista di quella razza poteva aver l'animo e l'imperturbabile genio di sostenerlo fino alla morte: ossia soltanto uno spirito tragico. Domando io, che rapporti ci potevano

essere tra la Repubblica d'Atene e Socrate! Il quale sorrise e motteggiò fino all'ultimo. Nè noi cercheremo di svelare il senso di quel riso, figurandocelo altrimenti da come egli *volle* essere, usando sempre cogli uomini e cogli Dei un contegno benignamente insocievole, evasivo e canzonatorio. La tazza di cicuta, che Socrate accetta di bere lietamente e senza fare obbiezioni, è bene il prezzo della grandezza ch'egli si vuol riserbare, della sua libertà ironica e tremenda con cui ha vissuto e intende esser solo a giudicare della sua vita, e saluta il mondo con un addio sul quale è impossibile farsi delle illusioni.

Tutto ciò egli chiamava: ubbidire al demone.

E nondimeno, per aver forse peccato in eccesso di vita e di verità, la sua più giusta e vera e grande croce fu il dovergli toccare un discepolo come Platone.

UN MAGO DEL NORD

(IBSEN)

Si può riconoscere, moderatamente, la grandezza di Ibsen e sentirsi tuttavia venir meno l'ingenuità e la fede (tesori veramente giovanili) che un giorno ce lo rendevano così caro. La volubilità, appannaggio anch'esso indispensabile al progredire d'un uomo, in questo caso non c'entra. Ci sono grandezze che resistono, amori che non riusciremo mai ad esaurire, e passioni di cui si fa in tempo a vedere la fine. Forse da questi spossamenti sentimentali l'intelligenza trae le sue risorse più inaspettate. L'essenziale è sapersi staccare dalle cose delicatamente e con aria grata. È ciò che noi, rispetto al nostro Ibsen, abbiamo fatto in silenzio da un pezzo.

Quando eravamo privi di esperienza ci esaltavano le sue ardenti curiosità per la vita, la sua magica abilità di psicologo, gli scopi lusinghieri ed eroici che aveva il coraggio di proporci. Lo stesso arbitrio matematico e im-

peccabile delle sue rappresentazioni era una ragione di più per ammirarlo, con un'audacia davvero considerevole. Più tardi si capisce benissimo come noi potessimo concepire una certa diffidenza verso questo curioso padre spirituale che aveva le mani d'un prestigiatore. Ohibò, l'arte di Ibsen! L'arte scenica. La sua maniera di metterci subito sull'avviso con mille particolari petulantemente significativi, il suo dialogo diplomatico, l'astuzia di servirsi delle parole con quella suprema e tendenziosa parsimonia che basti a mettere nel più vivace risalto i fatti e le situazioni esclusivamente. Non possiamo fingere di non sapere che da questa scuola sono uscite le ineffabili trovate maetherlinchiane.

Ascoltate i personaggi di Shakespeare: è un canto, direi quasi una confessione continua. A questi di Ibsen basta mettersi in rilievo plasticamente. Ma è una plastica da palcoscenico: una specie di pantomima. Da questo punto di vista, la tarantella di Nora è un discorso drammatico formidabile e, certo, una delle invenzioni più grandiose del teatro ibseniano. Forse in questo fatto, di aver preso tanto sul serio l'arte del teatro, intendo la macchina teatrale, consiste uno dei lati più istruttivi della figura di Ibsen. Egli discendeva dal romanticismo, che

è quanto dire dall' idealismo tedesco; le leggende, le saghe, il valhalla scandinavo, furono il suo primo nutrimento spirituale; ma aveva, in fondo, una natura di artista minuzioso e pedante da pittore fiammingo. Qui è quel tanto di borghese che avvertiamo in Ibsen e che, rispetto ai veri grandi, malgrado tutte le spiegazioni che se ne possono dare e magari l' ammirazione che se ne potrà avere, a cominciare dalla gente del mestiere, non ci appaga. In virtù di queste qualità mediocremente oggettive e pratiche, Ibsen, a differenza d' un Hebbel per esempio, che rimane astratto e declamatorio, riuscì a drammatizzare delle *questioni*. Ma il punto principale era forse di dimenticarle addirittura e di non avere, per conseguenza, bisogno di espedienti macchinali.

Il problema era di ricondursi, in certo modo, alla *natura*. Quando noi vogliamo un' arte altamente umana e intellettiva (e si direbbe che noi non vogliamo che questa), il nostro gusto italiano, sufficientemente antico e disincantato, si può rivolgere a Shakespeare e a Goethe; assai poco a Ibsen. Giacchè noi siamo di quelli che amano la poesia come musica; o come pensiero liricamente figurato in *parole*.

Tutto ciò, a dire il vero, tocca assai poco Ibsen. Il quale rimane quel che tutti sanno, o che almeno dovrebbero sapere. Perchè ho paura che qualche malinteso a cui certe sue produzioni si prestarono, minacci di nascondere, come spesso accade, quel che c'è in Ibsen di più nudamente poetico e fascinoso. Egli consigliava di leggere l'opera sua cronologicamente, come fu conseguita. Coloro che, per avventura, non avessero fatto questo esercizio, non si rifiutino, una volta o l'altra, di tentarlo. Dal modo, assolutamente caotico e promettente, come quest'opera nasce, si ravvede, cerca di determinarsi tecnicamente e direi quasi storicamente, assumendo il colore, le idee, le agitazioni del suo tempo, poi finalmente si isola e sembra aspirare a contraddirsi in una serie di drammi dubbi e vertiginosi, che sono fra i più comprensivi, pacati e belli, si capiranno molte cose. E quando anche non si riuscisse a percepire che una fondamentale e alacre inquietudine di creatore che manda in pezzi le sue statue e finisce quasi sempre per condurre la sua logica sull'orlo del delirio (cosa di cui Nietzsche, il dionisiaco, non s'era accorto quando lo apostrofò di zitellone) sarebbe già un bel progresso sui giudizi che d'ordinario si odono esprimere sopra di lui, e un'eredità

da raccomandarlo alla nostra più profonda considerazione. La forza e la bellezza di Ibsen sono appunto nella definitiva armoniosità del suo pensiero. Egli può avere impostato drammi polemici e ristretti a particolari dimostrazioni, ma, successivamente, li ha superati. L'eroismo e l'individualismo di Ibsen non sono aspirazioni contentabili e banali; attenti, signori pedagoghi dell'una e dell'altra scuola. Solness e Borkmann non sono una stessa cosa con Brand e il *Nemico del popolo,* ma uomini infinitamente più maturi e reali, grandi uomini sconfitti da una realtà misteriosa e superiore. Ciò che vuol dire finalmente far posto, nella vita e nell'arte, a qualche cosa che è di tutti i tempi, sensibile a tutti gli uditi, e che si può ammirare anche senza interessarsi troppo ai diritti della donna e dell'uomo e ad altri argomenti cari ai lettori esclusivi di giornali. Ai quali, tuttavia, bisogna riconoscere che quando Ibsen si decise ad essere qualcuno (egli amava più tardi far pompa di decorazioni) diede il cibo che loro conveniva.

L' « ESTETICA »

Guardando da Posilippo il languido e vaporoso paesaggio vesuviano, io pensavo un giorno che non a caso l'« Estetica » di Benedetto Croce è stata scritta o concepita a Napoli. Soltanto in questa città infatti, dove l'arte, più che a individuarsi in grandi figure di creatori, tende a rimanere latente, diffusa, a manifestarsi da per tutto e in nessun luogo, come il sole, il vento e il mare; in questa patria del posillipismo e della canzonetta anonima, dell'architettura popolare e del grido sconsolato e cosmico del pescivendolo, che fa pensare al fragore oceanico d'una conchiglia marina; soltanto in questo incomparabile semenzaio o *aquarium* di lirismo collettivo ed elementare, che è Napoli, poteva nascere una filosofia dell'arte che identifica l'arte stessa e la poesia col linguaggio generale e si rifiuta di ammettere l'esistenza d'un particolare linguaggio poetico. Una filosofia che

non fa distinzioni di sorta fra lingua e dialetto, fra poesia e prosa, fra un verso di Dante e un verso di Pastonchi, che non vuol sentir parlare di generi, di tecnica, di grammatica, di vocabolario; una filosofia che spande tanta luce sul problema dell'arte che si finisce per non vederci più nulla; secondo la quale Dante, Shakespeare, Goethe, non sono poeti di questa o di quella nazione e di quel certo tempo e clima storico, ma incarnazioni saltuarie e incolori (è presto detto) dello spirito universale; e che, insomma, non si degna di prendere in considerazione se non l'arte come intuizione o espressione pura e genuina. L'arte che si riscontra assai di rado, sopratutto in quei tali artisti o poeti, diciamo così, vertebrati, che il volgo chiama grandi. Giacchè allora le parti morte o « fossili », come diceva il De Sanctis, i lati « inestetici », « pratici », la « non poesia », come dice il Croce elegantemente, prevalgono. E bisogna vedere dei colossi, come quelli che abbiamo nominati, passare per l'alambicco di una tale estetica, buona tutt'al più a capire la poesia di Salvatore Di Giacomo.

Pareva che l'« Estetica » del Croce dovesse rivoluzionare il mondo. In realtà, non fu se non un vento di fronda letteraria che, lasciando

illesi e indifferenti gli artisti, servì quasi esclusivamente a scompigliare i peli dei venerabili bramini del metodo storico e a far scoppiare nell'ambiente accademico e universitario una rivoluzione di palazzo. Occorreva per gl'insegnanti di letteratura una riforma burocratico-filosofica. Era anche indispensabile, sembra, che i professionisti, gli avvocati, gli impiegati di concetto, imparassero, una buona volta, che cosa è l'arte. Croce provvide a ciò. Al di là di questo raggio, voglio dire nel campo degli studi liberi e della creazione artistica, la sua influenza non si fa sentire se non attraverso manifestazioni tali che il parlarne, sia pure per accenni, sarebbe superiore alle mie forze. È chiaro che il Croce disprezza lo scrittore non laureato, quando non s'adatti a fare il portavoce. Egli è pedagogo, non maestro. E non ha mirato mai ad altro veramente che ad imporre il proprio pensiero mediante la conquista burocratica della scuola.

Si deve anche a questo insieme, un po' gretto, di circostanze se, da un quarto di secolo e passa, si aspetta invano che sorga, nell'orbita del pensiero crociano, uno storico, un critico, un poeta. E credo che si dovrà aspettare per un

pezzo. Giacchè, a questo riguardo, le esigenze del Croce sono tali che, per verificarsi il miracolo detto, bisognerebbe che un uomo potesse nascere da un libro o, vogliamo dire, da un sistema filosofico. Da che mondo è mondo, è sempre accaduto il contrario.

ESPERIENZE

La prima avventura fu un mandorlo che mi apparve da lontano, fiorito in mezzo agli ulivi, mentre scendevo da Crocifissalto, in una mattina di febbraio grigia di nuvolo; e pareva un ulivo anch'esso, miracolosamente investito da una spera di sole. Cominciò così quella memorabile primavera di Settignano. Vennero le piogge; e presero a scorrere, ai margini delle strade di campagna, i ruscelletti di maestro Adamo. Le siepi intanto s'erano vestite di biancospino e i padiglioni delle ville di roselline bianche. Spuntavano gli anemoni in mezzo al grano. Dai muri a secco uscivano miriadi di lucertole terrose. Pei campi era cominciata la potatura degli ulivi e nei tepidi e fervidi pomeriggi, in quell'aria di bonaccia continua, non si udiva che il picchiettìo delle roncole che facevano cadere a fasci i rami stroncati. Ogni mattina il sole indugiava lungamente prima di scoppiare nelle valli con fulmini silenziosi, finchè a mezzogiorno, unito al clangore d'un pianoforte

che giungeva da qualche villa romita, spandeva per le cipressaie i terrori panici. Oh prime rivelazioni di quella terra luminosa e triste!

Io ero sempre a zonzo per quelle stradette incassate e pietrose, vigilate ai crocevia da rustiche madonne scalpellate nella pietra serena, le quali avevano tutte gli stessi lineamenti delle contadinotte che incontravo sul mio cammino. E sempre mi stava sotto gli occhi la popolosa pianura su cui siede Firenze e da cui par che ogni cosa concorra verso la città amorosamente: ora accigliata e cupa in ombra, ora fulgidissima nel sole o come avvolta in una rossa foschia, con quella gran cupola in mezzo, che il Brunelleschi fece a somiglianza dei monti che la circondano, gareggiando colla natura. Me ne andavo su e giù, a casaccio, traversavo poderi, vigne, uliveti, raccogliendo sensazioni aspre ed acerbe, quali alla mia giovanile età convenivano. Chè io ero allora assai lontano dalla natura; e in mezzo a tanta freschezza e ricchezza di cose naturali che mi circondavano, portavo con me il senso assiduo e pungente di non so qual fisico e spirituale patimento che vedevo riflesso dovunque: nei vecchi ulivi corrosi, scontorti, bitorzoluti e mangiati dalle formiche, nello zoccolo delle viti, perfino nella terra in gesta-

zione che mi pareva dovesse, sia pure dolcemente, soffrire. Fu quella primavera per me una dolorosa guarigione da mali forse in gran parte immaginari.

M'ero pasciuto fino ad allora, quasi esclusivamente, di certa cattiva letteratura moralistica, filosofica e romantica che a noi, giovani di vent'anni fa, ci si propinava. Non avevo fatto che divorar libri, esercitare il mio intelletto intorno a un monte di questioni, tanto ambiziose quanto inutili; e i miei autori preferiti erano, secondo l'andazzo del tempo, taluni scrittoroni stranieri ambigui e spurii, conosciuti attraverso pessime traduzioni, che m'interessavano massimamente per il loro contenuto, diciamo così, etico. Tutto questo, unito a una condizione di vita altrettanto romantica e sbagliata, teneva la mia vera natura sepolta come un tronco sotto la neve: tronco verde, muscoso, ricco di linfa e sterile. Cominciò a sciogliersi il giogo che mi gravava. E fu non senza pena e fatica.

Conobbi allora, per la prima volta, la poesia e l'arte toscana, non solo in ciò che hanno di primaticcio, ma pure di leggiadramente artificioso e colto. Prendevano corpo e rivivevano, per così dire, in natura, le fantasie umanistiche d'un Poliziano, le favole d'un

Boccaccio, le allegorie d'un Botticelli, allo stesso modo che riconoscevo, osservando le masse dei cipressi, in certi giorni piovigginosi, col sole che giocava a nascondino, i toni di Leonardo. Immagini della poesia petrarchesca (« o 'n bianca nube o nel troncon d'un faggio »), qualche figura di Giotto, per esempio l'asinello che Gesù cavalca entrando in Gerusalemme, nella cappella degli Scrovegni, l'Adamo di Masaccio le cui gambe fanno pensare a due giovani tronchi d'albero, vivono per me, da allora, solo in quell'aria tepida e velata di primavera settignanese, in quel paesaggio. Dante, Petrarca, Boccaccio, Poliziano, Botticelli, Leonardo, io li ho capiti stando a contemplare la campagna fiorentina, tra un inverno e un'estate. Perchè insomma l'arte toscana è tutta primaverile, tutta fatta di contrasti e di scoperte inattese.

Ch' i' ho veduto già nel verno prima
il prun mostrarsi rigido e feroce,
poscia portar la rosa in sulla cima.

La gioventù è l'età dell'oro, l'età della filosofia e della musica. Più tardi si conosce il mondo, nei suoi aspetti più concreti e corporali. E allora si comincia a capire qualchecosa della

pittura. Ma il dono della poesia assiste sempre, in qualunque età della vita, sia pure attraverso smarrimenti ed errori. Io mi ricordo qui d'un tempo in cui ero così orgoglioso da disprezzare un simile dono. Colpa di quella cattiva coltura critica di cui parlavo dianzi, la quale nondimeno ebbe il suo scopo. Detta coltura ci ha permesso di scoprire in noi cose che, nei limiti del nostro vecchio gusto provinciale e scolastico, non ci saremmo mai sognate. Separandoci bruscamente da un periodo storico ormai rimpiccinito e logoro, ci pose in condizione di rivedere la nostra civiltà, la nostra arte, con occhi nuovi e senza pregiudizi. Tanto è vero che il nostro classicismo coinvolge, rispetto all'epoca che ci precede, una rivoluzione di spiriti, ben altrimenti importante che non le smargiassate futuriste e novecentiste le quali lasciano il tempo che trovano. E, in fin dei conti, i veri rivoluzionari siamo noi. Per citare un esempio, è stato Nietzsche, colle sue nostalgie per la classicità e per il mezzogiorno, a rivelarci la profondità e bellezza del nostro mondo. Senza questo provvidenziale maestro è probabile che l'amore del buono, del semplice, dell'onesto, del naturale in arte, sarebbe rimasto lettera morta per noialtri, la cui principale ambizione fu sempre quella di essere

uomini moderni e del proprio tempo. Avevamo bisogno di una conferma, dirò così, attuale e, se si vuole, europea, per ridurci poi di nuovo ad essere soltanto italiani in arte. Percorsa la parabola dell'esperienza romantica fino in fondo, là dove il romanticismo nega se stesso e ci insegna ad essere ciò che siamo, noi possiamo dire d'aver acquistato un'immunità perpetua nei riguardi di questa malattia. E ci fanno ridere oggi, tanto coloro che son rimasti a mezza strada, quanto gli altri che scioccamente negano o ignorano l'importanza della crisi da noi superata, ci fanno carico, mettiamo, d'esser giunti a Leopardi traverso Nietzsche, stimano che l'arte sia un dono gratuito e, per conseguenza, credono di poter disprezzare le nostre esperienze e non tenere in nessun conto le nostre fatiche.

Il fatto è che vige nei nostri riguardi, cioè nei riguardi di una generazione di letterati e di artisti che non sono ancora rimbambiti e non sono più dei poppanti, un'incomprensione che va, col tempo, aggravandosi; intorno alla quale veramente non ci sarebbe nulla da dire se, insieme col disconoscimento del nostro valore artistico, non ci si volesse negare, nientemeno,

il semplice diritto di vivere. A questo mirano, mi sembra, le accuse che ci si muovono di non intendere il nostro tempo. Che sarebbe come dire che noi siamo degli scrittori e degli artisti insensibili alle fortune del proprio paese, ai mutamenti della società, alle rivoluzioni della politica e del costume. E infatti noi abbiamo sempre vissuto in una torre d'avorio, là dove non giungono i rumori del mondo. Non siamo stati occupati mai ad altro che a distillare le nostre stitiche paginette. Mai ci commosse il pensiero della mediocrità spirituale e artistica a cui vedemmo giunta l'Italia nel tempo della nostra prima giovinezza e nulla facemmo per rialzarla da quello stato di provinciale ignavia in cui era caduta.

Macchè! Noi non coltivammo che ambizioncelle personali di scrittorucoli e artistucoli secessionisti. Quel feroce egoismo di esteti che ci possedeva fu un tal velo che c'impedì di conoscere la storia del nostro paese, sia nel passato che nel presente, e di parteciparvi. Infatti, tutto quello che abbiamo scritto, le idee messe in circolazione, gli autori rivelati, tutta la nostra funzione di demolitori da una parte e di suscitatori dall'altra, la propaganda che andiamo facendo da quindici o venti anni a favore

della letteratura e dell'arte italiana, e quel poco di poesia che, nel frattempo, siamo riusciti ad esprimere, costituiscono un fenomeno di deplorevole assenteismo storico e politico, indegno della più piccola considerazione. Noi siamo la feccia della feccia delle generazioni.

Una generazione di critici: è tutto dire! Con questo magnifico pretesto ci si combatte, dimenticando che, dopo tutto, senza la nostra critica, i giovani di oggi sarebbero ancora a d'Annunzio e Pascoli in poesia, a Tito e Sartorio in arte; e, schiavi delle convenzioni mentali e stilistiche della Terza Italia, vedrebbero l'Europa e l'Italia stessa col telescopio. I grandi benefizi, diceva Tiberio, si ripagano coll'ingratitudine. Ed ecco, i nostri bravi giovani non si compiacciono di altro che di averci sorpassati, pascendosi d'illusioni; quali sarebbero quelle di chi, non avendo mai riflettuto un istante nè sui principii generali dell'arte nè sui caratteri particolari del nostro genio, si perde in una quantità di propositi e di ricerche inutili, vuole a tutti i costi quel che non c'è, che l'Italia non può dare, s'adopera a tenere in piedi generi ormai defunti, a perpetuare, in combutta col triviale mercantilismo di certi editori, temporanee aberrazioni della nostra letteratura e, in-

tanto, disprezza alla leggera o finge di non vedere quel che di vivo e di originale scrittori ed artisti autentici hanno attuato colle loro opere. È così che, in luogo di andare avanti, si torna indietro. È assai divertente, al giorno d'oggi, veder tornare in ballo tutto ciò che a noi pareva d'aver confinato nel limbo del più scemo e frusto dilettantismo, sentir parlare di « stomachevole lirica », e del cuore e del sentimento come di cose da buttar via in arte, da certi giganti della fantasia che, per il momento, si esercitano a scrivere articoli di varietà e novelle per « Le nuove firme ».

Tale è la condizione degli artisti in Italia, dinanzi a un pubblico che se ne infischia e ad una critica scettica, ritardataria, servile, quando non addirittura disonesta: di non poter riuscire a conquistarsi quel che si dice un posticino al sole senza subire immediatamente la legge del « levati di lì, ci vo' star io ». Giacchè, artisticamente almeno, l'Italia è sempre il paese di Machiavelli, il paese dove è difficile conservare l'acquistato e mantenere un ordine qualsiasi, per la favorevole curiosità che accompagna sempre i facinorosi, i quali conosceranno poi, a loro volta, quanto sia pazza la fortuna da noi e come il miglior partito da

prendere, per un artista, sia quello di non curarsene.

Ora è venuto il tempo di dare addosso agli « ottocentisti ». Si rifletta che le generazioni non sono come le leve militari e che un secolo ne dà, sì e no, una; poichè occorre un certo travaglio per crearle. Il secolo decimonono produsse, in letteratura, la generazione di Leopardi e di Manzoni. Ogni tentativo di reagire ad essa o di uscire dai suoi vasti limiti fu una caduta nella barbarie più o meno dotta. Si potrebbero fare moltissime altre considerazioni in proposito, ma rischieremmo di scrivere la nostra apologia, e non ne abbiamo nessuna intenzione. Volevamo soltanto dire che certi ruzzi della gioventù nei nostri riguardi saranno magari nell'ordine delle cose umane, ma non ci paiono finora bastantemente giustificati; che la singolare concordanza, su questo punto, dei vecchi e dei giovani, dei rancori degli uni e delle impazienze degli altri, ci sembra sospetta e pericolosa, non per noi, ma per le sorti dell'arte italiana; e che infine, avanti di seppellire chi non è ancor morto, bisognerebbe ricordarsi del valoroso proverbio francese « qui a bu boira », a cui risponde l'italiano « aiutati che Dio t'aiuta ».

DIFESA DEL POVERO ARTISTA

Oggi costuma portar su o denigrare un artista secondo l'indirizzo estetico ch'egli professa. In una faccenda così delicata, quale è quella di giudicare delle virtù personali di ciascuno, s'introducono concetti grossolani, prevenzioni di stile e di moda, in virtù delle quali ognuno spera che gli vengano riconosciute come esclusivamente sue e siano negate agli altri quelle facoltà che soltanto la natura può dare. Tutti son buoni a scrivere il manuale del perfetto artista moderno, ma non c'è nessuno che abbia il coraggio, enunciando un principio d'interesse generale, di darsi la zappa sui piedi e rendersi un pochino meno fiorita la via. Non per altra ragione, al contrario, ci si promuove a banditori d'un nuovo credo artistico che per attirare il pubblico alla propria bottega. Così si costruiscono teorie su teorie, il cervello degli artisti si affina, meglio che nella scoperta e conoscenza del proprio mestiere, nella ricerca di giusti-

ficazioni programmatiche sempre più sottili, astruse, peregrine, nelle quali, del resto, l'intendente riconosce l'accattonaggio intellettuale a colpo d'occhio. Coniata una formula, il successo è assicurato; grazie sopratutto alla complicità di certi critici che s'affrettano a divulgarla, sempre preoccupati, pare impossibile, di dimostrarsi persone sensibili e all'altezza dei tempi, come se qualcuno potesse sospettare il contrario. Adesso metteremo su una camorretta, dice il giovinotto, da poco inurbato. E, come è naturale, i meglio disposti a vestire il figurino di moda sono quelli che non hanno nulla di proprio da portare a salvamento, niente da dire: i parassiti delle rettoriche di tutte le epoche. Costoro hanno la funzione e la capacità, se vogliamo, di avvelenare la vita degli artisti veri di cui ci si prepara a recitare il panegirico appena avranno tirato le cuoia.

Ne ho conosciuto, abbastanza intimamente, uno, di questi artisti, essendo della mia età e compagnia. Si chiamava Armando Spadini. Me lo ricordo a Roma, durante il periodo futurista, al tempo della pittura metafisica, altezzosamente trattato e disprezzato come « un pittore da pollaio », sommerso di anno in anno dall'onda

delle chiacchiere e dei programmi delle nuove scuole, incapace di lottare coi sofismi dei più cialtroni, egli che a certi argomenti avrebbe risposto volentieri, non colla parola, ma col coltello, come il suo concittadino Dante; e di letteratura non conosceva che le « Vite » di Plutarco e i drammi di Shakespeare nella traduzione del Rusconi. Per tutto il tempo della sua vita ed oltre, la sua pittura non fu stimata molto al di sopra di quella d'un mestierante qualsiasi. Aveva reputazione d'uomo doppio e invidioso dei giovani. Ecco quel che ci guadagnò, questo fiorentino del Rinascimento, a comportarsi talvolta troppo umanamente con certi artisti mancati, i quali sono come le donne che, amando, non si sentono riamate: nessuna cortesia le illude, ogni carezza non serve che a inciprignire maggiormente la loro piaga. Così il pudore e quasi il terrore del suo dono d'artista, dono che Spadini portava come una specie di disgrazia, circondandolo d'infinite cautele, gli valsero la fama di uomo coperto e di anima nera. Se non morì di fame, lo si deve al fatto d'aver avuto al suo fianco una moglie energica e due o tre amici prudenti e attivi che gli servirono da ottimo cemento nelle sue pratiche relazioni col mondo. E fu commendatore e accademico

di San Luca, mostrando, quello che è peggio, di tenere moltissimo a questi titoli, vagheggiando perfino d'essere nominato conte palatino e magari grande di Spagna, mentre sorrideva di tante altre vanità con impareggiabile e astuta bonomia. Ma non fece scuola, non la diede a bere a nessuno. Visse tormentato e morì senza pace, col rancore sommo di dover lasciare così presto quel mondo che aveva tanto amato ed entusiasticamente ritratto nella sua pittura: il sole, i prati, i figli, la moglie, e perfino i gatti di casa sua. Giacchè egli fu il pittore della famiglia, anzi della « sacra famiglia »; e dicendo questo ho in mente una tela dove l'ingenuo leggitore di Plutarco collocò la sua sposa in una sedia di vimini come sopra un trono.

Appena morto si slegarono le campane. E oggi il riconoscimento del posto che gli spetta nella storia della pittura italiana è pressochè unanime. Oggi pare si faccia strada l'idea ch'egli sia stato uno dei più grandi pittori nostri dopo Tiepolo.

Che fine hanno fatto coloro che pretendevano d'averlo seppellito vivo e che certo contribuirono, per quanto era in essi, a rendergli i giorni più amari?

Questa storia dolorosa e vera potrebbe servire da epilogo; pur senza volerla generalizzare a nessun fine, beninteso, chè noi non siamo così sciocchi o temerari da permetterci di scherzare con certi argomenti. Ma il caso Spadini dovrebbe ammonire tutti a non prendere le teorie e i programmi artistici troppo alla lettera, ad applicarli con discrezione (la più bella fronda che dalla radice razionale consurga, dice Dante), a non giovarsene con spirito utilitario e a scopi d'arrivismo personale, se non si vogliono commettere le solite iniquità delle quali poi ci si pente sempre troppo tardi.

INDICE

Parole all' orecchio . . . . . pag. 5
La donna e l' arte 61
Decadenza del genio 69
Breve discorso ai pascoliani 77
Corollari antipascoliani 83
Spontaneità di Pascal 91
Nietzsche 97
Umore di Socrate 103
Un mago del nord. (Ibsen) 109
L' « Estetica » 117
Esperienze 123
Difesa del povero artista 135

BINDING SECT. JUL 27 1972.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PN
710
C36

Cardarelli, Vincenzo
Parole all'orecchio